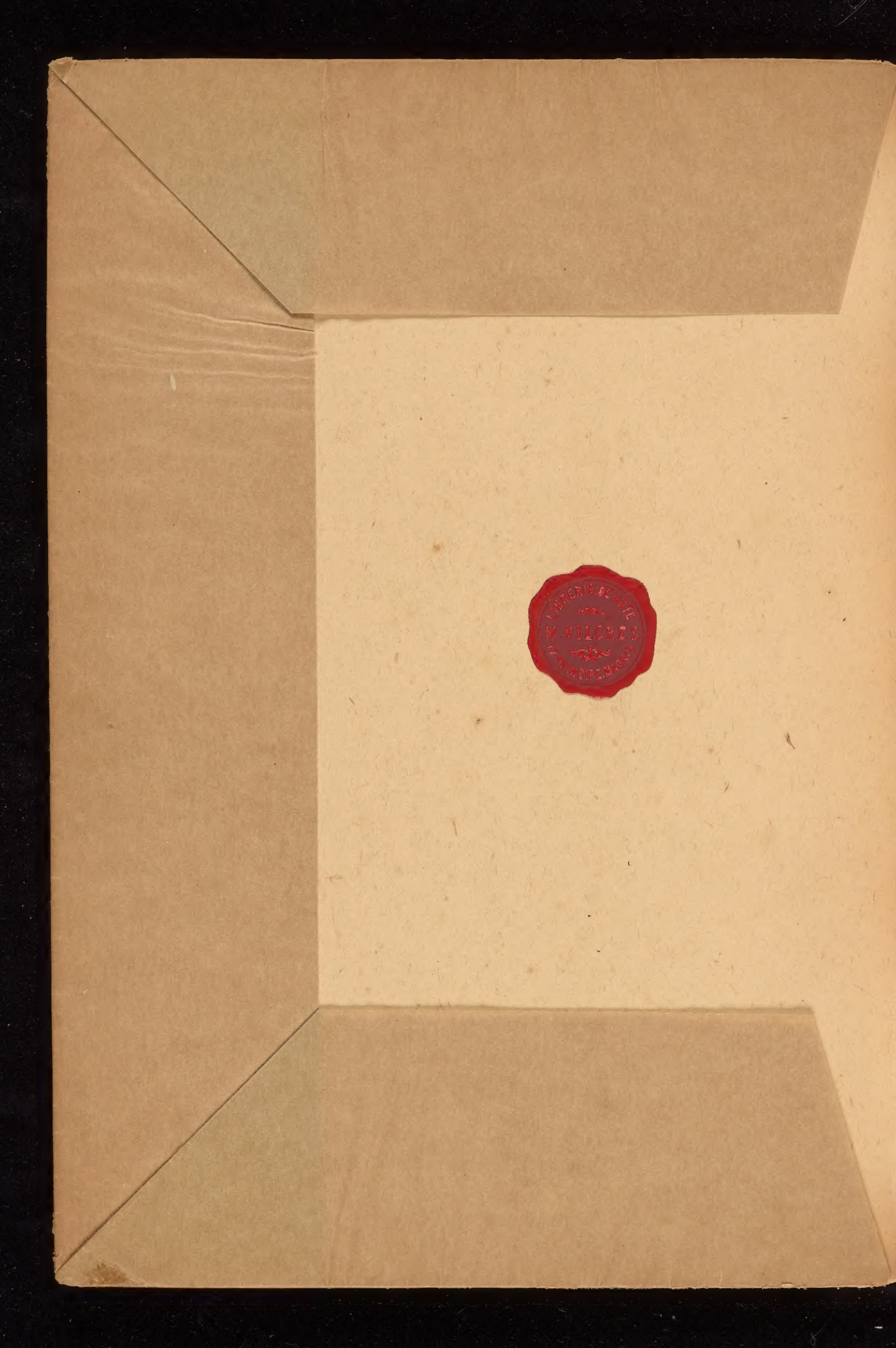
KUNSTGESCHICHTLICHE MONOGRAPHIEN · I ·

ALBRECHT HAUPT

PETER FLETTNER
DER ERSTE MEISTER DES OTTO-HEINRICHSBAUS ZU HEIDELBERG



LEIPZIG
KARL W. HIERSEMANN
1904.


LIBRERIA DE ARTE
M. VILCHES
PRINCIPE. MADRID

KUNSTGESCHICHTLICHE MONOGRAPHIEN

I.

KUNSTGESCHICHTLICHE MONOGRAPHIEN

I.

ALBRECHT HAUPT

PETER FLETTNER

DER ERSTE MEISTER DES
OTTO-HEINRICHSBAUS ZU HEIDELBERG



LEIPZIG
VERLAG VON KARL W. HIERSEMANN
1904



PETER FLETTNER.
Federzeichnung in der Universitäts-Bibliothek zu Erlangen.

PETER FLETTNER

DER ERSTE MEISTER DES OTTO-HEINRICHSBAUS ZU HEIDELBERG

MIT UNTERSTÜTZUNG
DES GROSSHERZOGLICH BADISCHEN MINISTERIUMS
DER JUSTIZ, DES KULTUS UND DES UNTERRICHTS

HERAUSGEGEBEN
VON

ALBRECHT HAUPT
PROFESSOR, DR. PHIL., ARCHITEKT ZU HANNOVER

MIT 15 TAFELN UND 33 ABBILDUNGEN IM TEXT



LEIPZIG
VERLAG VON KARL W. HIERSEMANN
1904

Hofbuchdruckerei Gebrüder Jänecke, Hannover

Grimmiger Streit umtobt von neuem die Ruinen des ehrwürdigen Schloßgebäudes auf dem Berge ob Heidelberg. Zwei Anschauungen bekämpfen sich, beide von leidenschaftlicher Sorge um die Erhaltung des wundervollen Kunstwerkes eingegeben, das sie, jede in ihrer Weise, zu retten versuchen, die eine vor gefürchteter Entstellung des geliebten und gewohnten Bildes, die andere vor der im Laufe der Jahre drohenden gänzlichen Vernichtung. Trotz des lebhaften Wellenschlages dieser Bewegung erschien mir vor jeder Entscheidung die ruhige wissenschaftliche Beantwortung der noch immer offenen Frage nach dem künstlerischen Urheber und dem Bauherrn des heute wichtigsten Bauteiles des Schlosses — des Otto-Heinrichsbaus — unumgänglich, ehe man mit Sicherheit die zu ergreifenden Maßregeln zu beurteilen und abzuwägen vermöge. Soll der Arzt einen erkrankten Körper wirklich zu heilen unternehmen, so muß er sich mit dessen innerem Aufbau wie mit seiner Sondernatur auf das innigste vertraut gemacht haben.

Hier war noch immer eine klaffende Lücke auszufüllen.

Schon seit langem beschäftigte mich die zu lösende Frage angestrengt; trotz des verhüllenden Schleiers trat mir die dem Gebäude zugrunde liegende künstlerische Individualität immer stärker und deutlicher entgegen, so daß ich schon vor zwei Jahren auf die Möglichkeit der Teilnahme Peter Flettners am ersten Entwurfe der Fassade des Otto-Heinrichsbaus hinweisen konnte.

Durch sorgfältigste Nachforschungen, Vergleichungen und Studien hat sich diese erst schattenhafte Idee immer mehr ins Greifbare verdichtet, so daß ich vor einem Jahre Seiner König-

lichen Hoheit dem Großherzog von Baden meine Schlußfolgerungen als endlich gesicherte vorzulegen die Ehre haben durfte.

Seine Königliche Hoheit hatte die hohe Gnade, der Angelegenheit seine lebhaftestes Interesse zu schenken und den Wunsch auszusprechen, diese Ergebnisse baldigst als Buch dem deutschen Volke vorgelegt zu sehen.

Das großherzogliche Ministerium der Justiz, des Kultus und des Unterrichts hat die hierzu unentbehrliche Unterstützung bereitwilligst gewährt, und so darf ich denn heute der Geschichte der deutschen Baukunst einen der größten Meister als in diesem Buche wiedergewonnen, die bisher dunkle Entstehung des Meisterwerkes deutschen Palastbaues der Renaissance als erhellt und aufgeklärt bezeichnen.

Wärmster Dank für die Beihülfe zur Veröffentlichung sei der großherzoglichen Regierung abgestattet, die hier wieder bewies, wie sehr ihr die Förderung der nationalen Kunst im objektivsten Sinne am Herzen liegt, wie sehr sie bestrebt ist, diese schwierige Frage einer möglichst richtigen und allseitig befriedigenden Lösung unter Würdigung und Berücksichtigung jeglichen nutzbaren Materiales zuzuführen.

Der ehrfurchtsvollste Dank aus wärmstem Herzen sei jedoch zugleich dem fürstlichen Mäzen zu Füßen gelegt, dessen Fürsorge um den köstlichsten künstlerischen Besitz seines Landes unablässig wacht und rege ist, — und dessen allergnädigstem Eingreifen die Ermöglichung dieser Veröffentlichung zu danken ist.



Abb. 1. Medaille Friedrichs II. und seiner Gemahlin Dorothea von P. Flettner.

Der Otto-Heinrichsbau zu Heidelberg scheint bis zur Stunde noch ein ungelöstes Rätsel oder vielmehr ein Fragment, sowohl nach der künstlerischen wie nach der geschichtlichen Seite hin. Ein Abbild der Venus von Milo in der deutschen Baukunst, verstümmelt, doch höchster Schönheit und tiefster Kunstfragen voll.

Freilich kennen wir den Namen des fürstlichen Bauherrn, unter dessen Regierung und für den er seine heutige im Verfall noch so erkennbare Gestalt gewann. Sein Name steht prangend über dem Portal, der Name des Kurfürsten der Pfalz und bei Rhein, der einer der populärsten der deutschen Renaissancezeit ist und bleiben wird, dessen Erinnerungsmal die Blüten der Dichtkunst und der Efeu der deutschen Geschichte umranken und zieren.

Trotzdem bedeutet dieser Name im Schicksal des Bauwerkes nur eine glänzende Episode. Weder seine erste Entstehung noch seine Vollendung, viel weniger seine spätere Umgestaltung haben mit Otto Heinrich etwas zu tun, nur die kurze kaum zweijährige Frist, welche der Fürst dem Bau widmete, der dieser allerdings den Namen und die heutige Gestalt verdankt, erzählt von ihm.

Aber des Bauwerkes Wurzeln, seine künstlerische Entstehung, ja sein Wesen gehören unzweifelhaft der Zeit des, wie ich glaube, größeren Vorgängers des genannten Kurfürsten, Friedrichs II. an; die Fertigstellung in zweigiebeliger Gestalt fand es langsam in den Regierungsjahren seines sparsamen Nachfolgers Friedrich III., doch nur für kurze Jahre, denn die letzte und bekannteste wie wichtigste Form, die es bis zu dem verhängnisvollen Blitzschlage von 1764 zeigte, gab ihm Karl Ludwig, nachdem des 30jährigen Krieges schwere Stürme

über den Bau und das Schloß hingebraust waren.*) Aber diese letzte Gestalt, die es vielleicht am längsten, wohl ein Jahrhundert trug, das Schlußergebnis mannigfacher Ausgestaltung im Laufe der wechselnden Renaissanceströmungen, dürfte die seinem inneren Wesen und seinem eigentlichen Kerne am ehesten entsprechende gewesen sein, wie sie eben ganz naturgemäß aus den verschiedensten Wollungen zuletzt folgerichtig hervorgewachsen war.

Viel weniger genau sind wir unterrichtet über die eigentliche künstlerische Geschichte des Otto-Heinrichsbaues, vor allem über seine Entstehung. Über ihr schwebte ein fast vollkommenes Dunkel, bis man den inzwischen so bekannt gewordenen Kontrakt vom 7. März 1558 auffand, in welchem der vlämische Bildhauer Alexander Colins aus Mecheln mit der Ausführung der Bildhauerarbeiten des Inneren beauftragt wird. Auch wird darin auf den früheren Kontrakt desselben Bildhauers über die Arbeiten an der Fassade des Palastes Bezug genommen, indem man hinsichtlich einiger noch nicht vollendeter Teile übereinkommt, daß solche im Akkord, statt im Tagelohn fertiggestellt werden sollen. In diesem Kontrakte werden außer anderen die Namen der beteiligten Werkmeister, Jakob Heyder und Kaspar Fischer genannt, dazu unvollendete Bildhauerarbeiten eines früher tätig gewesenen Meisters Anthonj erwähnt.

Wir wissen ferner noch, daß Alexander Colins und seine Gehülfen im Februar 1559 aus ihrem Arbeitsverhältnisse entlassen wurden, als durch den plötzlichen Tod des Kurfürsten Otto Heinrich die Arbeiten, die damals höchstens bis zum Hauptgesimse gediehen gewesen sein können, eingestellt wurden.

Somit haben wir auch hier für die künstlerische Geschichte unseres Baues nur eine Episode vor uns, ganz wie die Zeit des Kurfürsten Otto Heinrich in geschichtlicher Hinsicht als solche erscheint.

Wir sehen einen neuen Bildhauer an stelle eines früheren in Tätigkeit; ihn und bewährte alte und jüngere Werkmeister in Arbeit, einen längst feststehenden Bauplan zur Vollendung zu fördern.

---

*) Koßmann hat mit seiner Hypothese, diese letzte Gestalt stamme schon von Friedrich IV. oder V., nicht zu überzeugen vermocht, doch beweist schon die Möglichkeit dieses Gedankens die künstlerische Harmonie der letzten Erscheinung des Baues.



Abb. 2. Türbekrönung im Otto-Heinrichsbau von Alex. Colins 1558.

Die heute mögliche Stilvergleichung und vorhandene Stilkenntnis gestattet es, die dem vlämischen Meister angehörigen Arbeiten denn auch ausnahmslos herauszulesen und festzustellen. Für skeptische Gemüter will ich mit einigen Beispielen die Zuverlässigkeit dieser Unterscheidungen und ihrer Grundlagen belegen.

Aus des Bildhauers Alexander Colins Arbeiten und ganzem Lebenswerk läßt sich deutlich feststellen, wie abhängig inbezug auf Erfindung dieser Künstler von den Werken seiner Meister und sonstigen Vorbildern seiner Zeit war, so daß bei ihm nirgends irgend eine persönliche Selbständigkeit und Eigenart hervortritt. Vielmehr ist er überall nur der Sendbote der Antwerpener Schule des Cornelius Floris oder der Ausführer fremder Gedanken, so für Innsbruck der Entwürfe der Brüder Abel in Köln.

Seine Arbeiten tragen dabei so vollkommen den Stil des Meister - Bildhauers Floris an sich, daß sie ohne weiteres als dessen Schule angehörig zu erkennen sind.

Wenn, wie unsere Abbildungen 2—5 beweisen, die in Kupferstich gerade 1557 ver-



Abb. 3. Aus einer Groteske des C. Floris von 1557.

öffentlichten Grotesken des Floris völlig ohne Abweichung von Colins als Vorbild für einzelne Arbeiten benutzt wurden, sowie anderseits*) die des Baltazar Sylvius für die Mauresken, so ist zu schließen, daß unser unselbständiger Meister einen erheblichen Vorrat nicht mehr in gleichem Maße nachzuweisender Muster in Handzeichnung und anderer Darstellung auf seine Reise mitgenommen hatte, daher alle Arbeiten, die an unserem Bau seinen, oder vielmehr den Antwerpener Stil zeigen, auf solche Vorbilder zurückzuführen sind, wo nicht ausnahmsweise einer seiner zwölf Gesellen einen eigenen Gedanken beigesteuert haben sollte.

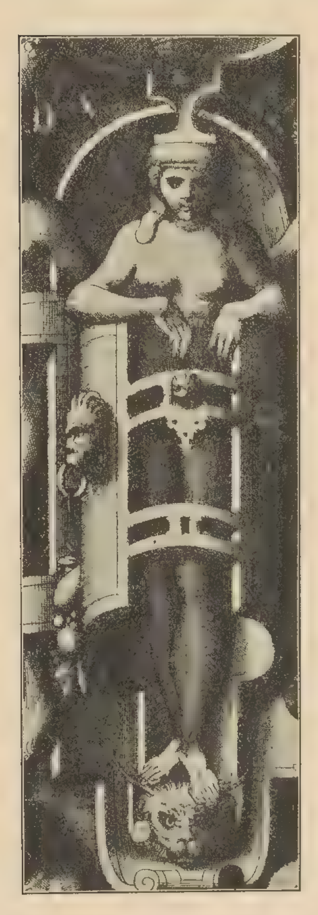


Abb. 5. Aus einer Groteske des C. Floris von 1557.

Wie ich an anderer Stelle früher ausführlicher darlegte, lassen sich in angegebener Weise die vlämisch stilisierten Arbeiten am Otto-Heinrichsbau völlig ohne Irrtum und Rest durch- und aussieben.

Unter gleichzeitiger Heranziehung des vielgenannten Kontraktes mit Colins kann man demnach sämtliche unter Otto Heinrich mit dem genannten Bildhauer vereinbarten Arbeiten genau feststellen. Es sind: die bildhauerischen Ausstattungsarbeiten für das Innere des Erdgeschosses, hauptsächlich Türumrahmungen mit Aufsätzen, ausgenommen inige, die schon früher durch den Bildhauer Anthonj hergestellt waren, von denen aber eine nicht vollendet war. Die Ergänzung ist nach dem Kontrakt durch Colins bewerkstelligt worden.

Für das Äußere kommen als vlämisch für Colins nur ein großer Teil der Arbeiten am Portal, die Fensterpfosten und die obersten

*) Haupt a. a. O., S. 36, wo auch noch andere Nachahmung nachgewiesen wird.

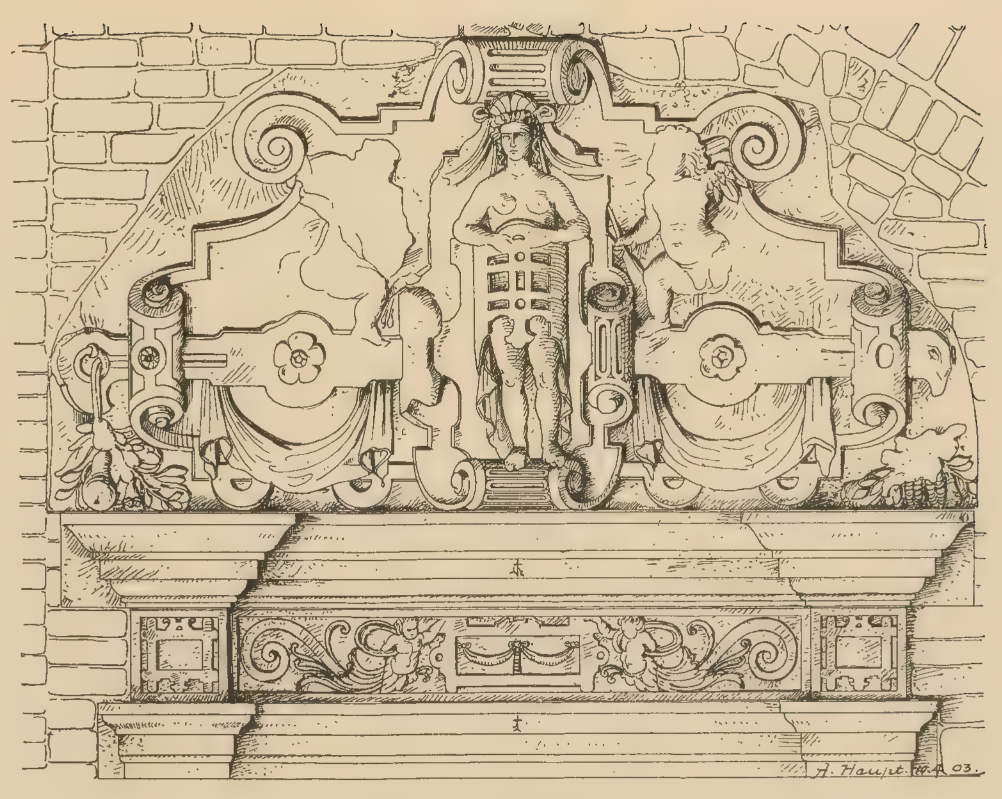


Abb. 4. Türbekrönung im Otto-Heinrichsbau von Alex. Colins 1558.

Fensteraufsätze und Säulen in Betracht, von denen in der Tat denn das Portalwappen und als noch vom ersten »Geding« rückständig die Fensterpfosten im Kontrakt von 1558 namhaft gemacht werden.

Wie an jenem anderen Orte ausführlich dargelegt ist, zeigen alle Arbeiten, die zu jener Zeit ausgeführt sind, insbesondere die ganz haarscharf als dahin gehörig erkennbaren inneren Portaleinrahmungen, aber auch die zu jenen Fensterpfosten gehörigen Fenstereinfassungen der Fassade von anderer Hand eine so erstaunliche Unkenntnis der damals gültigen architektonischen Regeln und Verhältnisse der Renaissance, daß jeder Gedanke an die Mitwirkung eines architektonisch völlig durchgebildeten Künstlers, ja selbst die regelrechte Benutzung der schon um jene Zeit in nicht geringer Zahl vorhandenen architektonischen Werke über Formenlehre und Säulenordnung ausgeschlossen ist.

Vielmehr sehen wir in jenen Arbeiten einerseits hervorragende bildhauerische technische Gewandtheit, andererseits tüchtige handwerkliche, wenn auch ungewandte Steinmetzarbeit inbezug auf Steinschnitt und Ausführung, — aber ersichtlichen Mangel an einer architektonisch geschulten leitenden künstlerischen Persönlichkeit.

Dagegen zeigt sich in den großen Grundlinien unseres Bauwerkes und in einem anderen gleichmäßig in Frage kommenden und wichtigen künstlerischen Teile der Fassade, den wir bisher noch nicht erwähnten, der Plan und die Handschrift eines Architekten allerersten Ranges, wie eines anderen Bildhauers ungleich stärkerer Schulung und bedeutenden künstlerischen Vermögens, jedoch beide ganz anderen und zwar italienischen Charakters.

Kurz — wir sehen die Künstler zur Zeit Otto Heinrichs tätig in der Fertigstellung und Ausgestaltung eines von anderer Hand und anderen Künstlern begonnenen großen Werkes südlicheren Wesens. Der erste erfindende und leitende Architekt ist nicht mehr anwesend, tüchtige nordische Werkmeister beschränkten Gesichtskreises sind an seine Stelle getreten. An der Stelle des vielleicht schon Jahre vorher abgegangenen Bildhauers (Anthonj) wirkt der absolut flandrisch fühlende und geschulte Colins aus Mecheln, der seine spärlichen architektonischen Kenntnisse mit denen seiner Mitarbeiter vereint und das Ganze zu gutem Ende zu verschmelzen und durchzuführen sucht.

Diese Sachlage geht unwiderleglich aus dem Kontrakt vom März 1558 mit Colins, anderseits noch heutigen Tages unverkennbar aus dem tatsächlichen Bestand des Bauwerkes hervor. Von letzterem Genaueres weiter unten.

Der bezeichnete Zwiespalt erklärt sich am besten und zunächst geschichtlich und zeitlich.

Der Otto-Heinrichsbau ist eben nicht von Anfang an Otto Heinrichs Bau gewesen, sondern vielmehr der seines noch glänzenderen und interessanteren — wohl auch bedeutenderen Vorgängers Friedrich II., Kurfürsten von der Pfalz.*)

Dieser Fürst findet und genießt bisher nicht die gleiche Sympathie im deutschen Volke, wie sein liebenswürdiger dicker Nachfolger Otto Heinrich, der treue Reformator und biedere Humanist, der in unentwegter Kunstliebe zuerst sein ganzes Herzogtum Neuburg verwirtschaftete und zum Bankerott brachte, später kaum minder sein reiches pfälzisches Kurfürstentum in Anspruch nahm; ein freisinniger Protestant, freilich vor kalvinischer Pfaffen prüder Hartnäckigkeit in Kunstsachen zuletzt doch zurückweichend, ja bilderstürmerischer Verstümmelung seines eigenen Grabmales nicht wehrend, kurz ein weicher und wohl auch trunkfester und genußfroher Repräsentant des deutsch-protestantischen Humanismus und der echten Renaissance in unserem Vaterlande.

Es will mir in der Tat scheinen, als ob diese so populäre Gestalt unserer deutschen Vergangenheit in ihren Schwächen und anziehenden Liebhabereien, in ihrer ganzen treuherzigen Liebenswürdigkeit, wie sie in Scheffels köstlichem Gedichte erscheint, uns stärker ans Herz gewachsen wäre, als sie wohl im vollen Umfange, wenigstens im Vergleich zu Vorfahren und Nachfolgern beanspruchen dürfte.

Allerdings in einer Hinsicht war Ottheinrich unerschütterlich: in

*) Dieser Auffassung habe ich bereits 1902 in meiner oben genannten Schrift »Zur Baugeschichte des Heidelberger Schlosses« zum ersten Male Ausdruck gegeben; 1903 hat Koßmann sie aufgenommen und ihr in seiner soeben erschienenen Arbeit: »der Ostpalast zu Heidelberg«, Straßburg, Heitz, 1904 in seiner Weise neue Belege zugeführt, so daß ich wohl annehmen darf, daß sie sich jetzt zu allgemeiner Anerkennung durchgerungen haben dürfte. Doch habe ich es für hier unumgänglich erachtet, nochmals alle Gründe, die dafür sprechen, anzuführen.

seinem Glauben und seiner Religion; in seinem umwandelbaren Treu- und Festhalten an der Reformation, so schwere Versuchung an ihn herantrat, so lockend ihn welsche Priester und katholische Vettern mit ungeheuren Geldmitteln aus seinem ewigen finanziellen Bankerott zu reißen versprachen, so er nur etwas des teuren Glaubens preisgeben wollte. Aber da stand er fest; eine nicht wankende Säule. Doch sonst, meine ich, dürfe man seinen jedenfalls klügeren, vielleicht geistesstärkeren und diplomatisch wie als Herrscher unermüdlichen, lebhaften und leidenschaftlichen Vorgänger Friedrich II. nicht hinter Otto Heinrich stellen — müsse ihm vielmehr die größere Bedeutung zusprechen; ganz abgesehen von seiner so viel längeren Regierungszeit. Und was dessen manchmal nicht ganz zweifellose Zuverlässigkeit in Sachen der neuen Religion, der Reformation anbelangt, so vergesse man nicht, daß er eben einer älteren Generation angehört, die noch ganz im Katholizismus wurzelte, daß seine fortwährend geübte diplomatische und fürstliche Tätigkeit am Hofe der deutschen Kaiser, insbesondere seines Jugendfreundes Karl V., ihn die eben erwachsende Reformation wohl noch etwas anders, kühler und vorsichtiger ansehen ließ, als es der nächsten Generation natürlich erschien, die ja im neuen Glauben schon geboren oder wenigstens erzogen war.

Damals mochte die junge Religionsbewegung immer noch als eine stark politische erscheinen, die man benutzen oder abweisen konnte, je nach Bedarf. Man denke an den großen Moritz von Sachsen!

Aber Friedrich war dafür einer der intelligentesten Männer auf deutschem Fürstenthrone. Durch vielfältiges Wirken und Mühen, ein wenig Falschheit dazu, — hatte er den Kurfürstenhut auf sein Haupt setzen können (der schon damals eher Otto Heinrich als dem Sohne von Friedrichs älterem Bruder zukam), vielleicht nicht ganz mit Recht, aber als Stärkester und Ältester im kurpfälzischen Hause; und hat sie so vielleicht überhaupt diesem gerettet.

Ein Kunstfreund, ein echter Humanist war er erst recht. Von einer Ecke Europas bis in die andere, so weit dies damals möglich war, folgte er des Kaisers Hof und Wirken. Die schönsten Werke der neuen Kunst im heißen Spanien waren ihm so gut vertraut, als die im

sonnigen Italien. Vizekönig von Neapel sollte er einst werden, und jeden kleinen kunstsinnigen Fürstenhof Italiens kannte er, — so insbesondere den der Gonzaga in Mantua, den der Este in Ferrara; letzteren beehrte er 1530 mit längerem Besuche, bei dem ihm die Merkwürdigkeiten der Residenzstadt ausführlich gezeigt wurden, auch die herrlichen fürstlichen Paläste selbst in der Umgegend.*)

Daher müssen sich wohl die mancherlei künstlerischen Beziehungen zu Ferrara schreiben, die uns weiter entgegentreten.

1544 wurde er Kurfürst, und bis zu seinem Tode war er der unermüdliche Förderer und Freund der Kunst, insbesondere der Architektur in pfälzischen Landen.

War sein Vorgänger, Ludwig V., in seinem Heidelberger Schlosse schon ein rechter Baufürst gewesen, freilich zumeist in etwas renommistischer Ausgestaltung der gewaltigen Befestigungsanlagen, aber auch in dem bescheidenen Versuche einer Erweiterung der Wohnbauten, so empfand es Friedrich II. offenbar als Lebensfrage, den bisher immer noch finsteren uud mittelalterlichen Wohnflügeln des Schlosses Bauwerke in neuem Geiste südlichen Wesens hinzuzufügen, die dem gesteigerten Bedürfnisse nach Pracht und Komfort besser entsprachen. Fehlte doch schon ein eigentliches behagliches Wohnhaus, vielmehr ein Wohngebäude, das eines Fürsten einigermaßen würdig war und wenigstens eine bescheidene Repräsentation ermöglichte, bisher gänzlich, nicht zu denken an einen wirklichen Palast, wie ihn Friedrich im Süden doch jeden noch so kleinen Fürsten hatte bewohnen sehen, wie ihn selbst in den italienischen Städten schon überall Patrizier und Adelsgeschlechter in stolzester Pracht besaßen.

Und wenn er an verschiedenen, nach Leodius nicht weniger als zehn Orten seines Kurfürstentums sich Schlösser für Wohnung, Jagd und Verwaltung erbaute, so mußte doch der eigentliche Kern- und Mittelpunkt seiner baulichen Bestrebungen im Schloß zu Heidelberg liegen; Leodius preist die Bauten am Jettenbühel an erster Stelle. Das in zweiter Linie von ihm besonders hervorgehobene Schloß zu Neumarkt in der Oberpfalz bietet freilich bei ganz erheblichem

*) Leodius (v. Bülow) p. 245, 246.

Umfange seiner drei Flügel heute wenigstens an künstlerisch wertvollen Leistungen nichts mehr, als ein paar prächtige Wappen in marmorartigem Stein über den Eingängen; doch von seiner Ausstattung wird Wunders viel gesagt. Auch sonst scheint sich Friedrich im Äußeren zunächst mehr auf einfache Stattlichkeit seiner Gebäude beschränkt, aber stets auf Großräumigkeit oder wenigstens bedeutende Anlage Wert gelegt zu haben. Dagegen finden wir in Amberg etwas reicheren Schmuck seiner Bauwerke, auf den wir später zurückkommen werden.

Bei alle dem aber müßte es wundernehmen, wenn dieser so baulustige Fürst, dessen Biograph es ausdrücklich betont, daß er durch seine große Baufreudigkeit seine Mittel gänzlich und aufs äußerste erschöpft habe, — an der Stätte, da er nicht nur wohnte sondern prächtig residierte, sich wirklich auf das beschränkt hätte, was ihm bisher zugeschrieben wurde.

Nämlich auf die Wohnlichmachung einiger mittelalterlicher Wohngebäude, insbesondere des düstern Ruprechtsbaues, in dem er mehrere Prachtkamine aufstellen ließ — ganz offenbar, weil es ihn in diesem Hause fror — und die Erbauung eines Flügels für die berühmte pfälzische Bibliothek und die Sammlungen des pfälzischen Hauses, des sog. Gläsernen Saalbaus. Dies letztgenannte Gebäude hat eine Länge (40 m), die gegenüber den Verhältnissen der übrigen Schloßgebäude ganz auffallend genannt werden muß und vor allem im Vergleich mit den seitherigen Wohn- und Repräsentationsräumen ein gewaltiges Mißverhältnis zeigt.

Wer aber den Grundriß dieses schmalen Saal- und Sammlungsbaus näherer Betrachtung unterzieht, dem kann es keinen Augenblick zweifelhaft sein, daß er nur als ein Teil einer größeren Anlage, als ein Stück einer großartigen, die Ecke des Schloßhofes im rechten Winkel umfassenden Baugruppe, gedacht gewesen sein kann. (Vgl. Abb. 6.)

Der Grundriß zeigt ganz unzweideutig, daß dieser Saalbau gegen den Schloßhof zu nur auf die kurze Strecke von seinem Giebelvorbau am Westende, bis zum Treppenturm in der Mitte, die zusammen die prächtigste dreistöckige Halle einfassen, freistehend geplant und angelegt gewesen ist. Die Fortsetzung der Bogenhalle nach Osten (bezeichnet A—B Abb. 6) wird durch einen Korridor gebildet, einen

Gang vor dem Gebäude her, der einige wenige Fenster besessen haben wird, jedoch nach außen, d. h. nach Süden, nicht einen einzigen Haustein, nur gewöhnliches verputztes Bruchsteingemäuer aufwies,

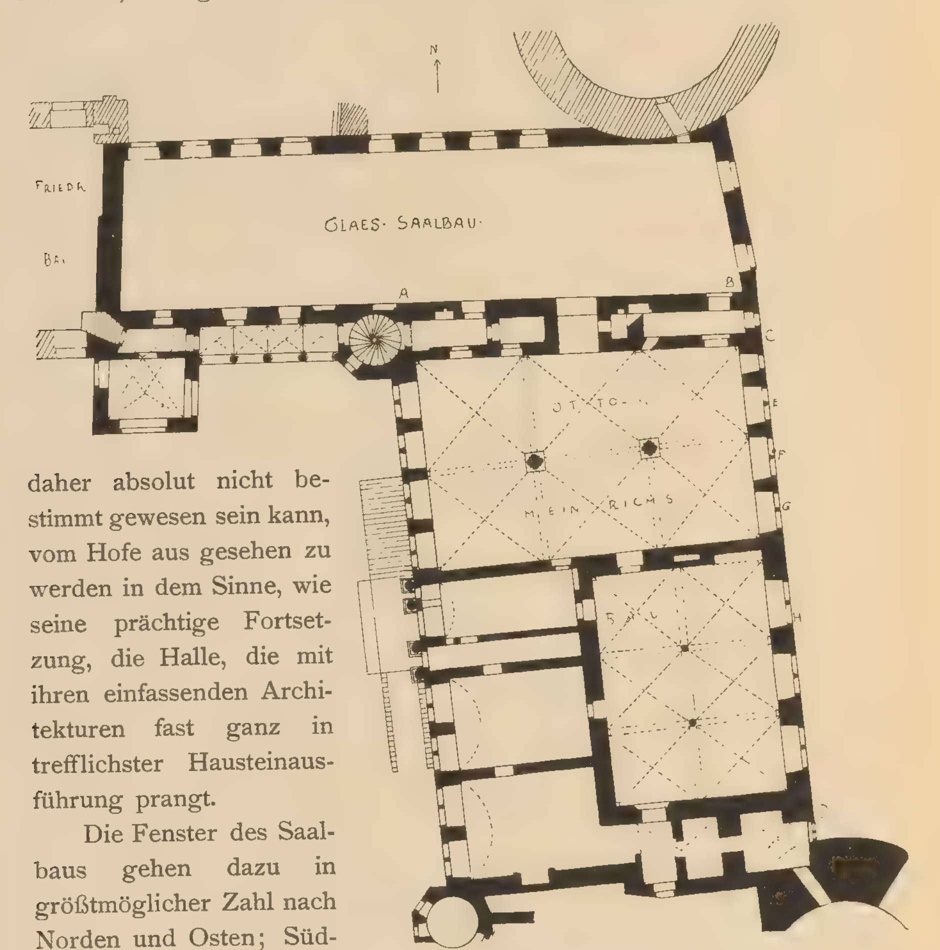


Abb. 6. Grundriß der Nordostecke des Heidelberger Schlosses.

daher absolut nicht bestimmt gewesen sein kann, vom Hofe aus gesehen zu werden in dem Sinne, wie seine prächtige Fortsetzung, die Halle, die mit ihren einfassenden Architekturen fast ganz in trefflichster Hausteinausführung prangt.

Die Fenster des Saalbaus gehen dazu in größtmöglicher Zahl nach Norden und Osten; Südlicht war durch den Korridor abgesperrt. Der Treppenturm, der nach dem Hofe zu achteckig erscheint, schließt gegen den Gang zu rechtwinklig ab und weist so in der Mitte auf eine anschließende Quermauer nach Süden; — kurz der ganze Bau ist im Grundriß

ganz unverkennbar und für jeden Blick verständlich gerade so angelegt, daß von seiner Mitte ab bis zum Ostende ein breiter Bau gen Süden sich an ihn anschließen soll: der noch fehlende Wohnpalast Friedrichs II., der heutige Otto-Heinrichsbau.

Also folgt für uns aus der geschichtlichen Entwicklung, der unbedingten Unentbehrlichkeit eines neuen repräsentativen Wohngebäudes (denn sollte sich der neue Kurfürst wirklich ein ganz alleinstehendes so umfangreiches Museum nur für seine Sammlungen haben bauen wollen, während er sich selber mit einer alten feuchten und engen Wohngelegenheit in der entgegengesetzten Ecke des Schlosses begnügt hätte) und der Eigenart der Plananlage, notwendig und zwingend, daß der Palast, der Otto Heinrichs Namen tragend rechtwinklig an Friedrichs Museumsbau stößt, die unentbehrliche Ergänzung des letzteren war und unbedingt bereits von Friedrich II. zu bauen beabsichtigt gewesen sein muß. Denn sonst erschiene die ganze Anordnung in der Nordostecke sinnlos. Der neue noch fehlende Palast wurde aber so durch die zwei von der Ostmauer gleich weit abstehenden Treppentürme ganz symmetrisch eingefaßt. Also bestätigt auch der von Friedrich neu erbaute Turm am Saalbau deutlich die Absicht auf den künftigen Palast, der hier anfangen sollte, und erscheint als beabsichtigtes Gegenstück zum Treppenturm Ludwigs.

Und wem leuchtet es nicht ohne weiteres ein: der Fürst, der seine ganze Jugend, seine lebenskräftige erste Manneszeit in der damaligen großen politischen Welt, d. h. im Süden zugebracht hatte, dem nicht nur in Spanien und Italien die wonnige Südsonne so lange Jahre ins Herz geschienen, der auch den Südosten an der Grenze des Reiches gar wohl kannte, wo er als Reichsfeldherr manche Jahre nacheinander den türkischen Erbfeind bekriegte und schlug, — als Landesherr und Kurfürst heimgekehrt in das Schloß seiner Ahnen, an der Schwelle seines Alters eingezogen in des längst verstorbenen alten deutschen Königs Ruprecht eisigen und engen Bau, dessen schmale Fenster im Südwestwinkel des Schloßhofes nur Ausblick nach Norden und Osten gewährten, aber außer frühmorgens wohl keinen Sonnenstrahl empfingen, mußte seinen Blick füglich sehnend richten in die gegenüberliegende fast leere Nordostecke des Schloßhofes, auf der die liebe und warme Sonne den ganzen Tag ruhte. Nur ein Rest

des ältesten Palas der ersten pfälzischen Herren stand noch da, in dem das Volk ein uraltes heidnisches Heiligtum der Jetta oder Jutta sah.

So mußte notwendig der Plan und das gebieterische Bedürfnis erwachsen: dort muß die gewaltige Masse eines Prachtpalastes erstehen, wo die große Lücke ist, bis zur alten Wehrmauer, von der Süd- und Westsonne vergoldet, herrlich, wie sich Kaiser Karl jenen auf der Alhambra erbaut hat, auch nach Süden und Westen gerichtet, anschließend ans alte Maurenschloß.

Und im Winkel dazu und dahinter zur Ausfüllung bis zum achteckigen Turme dann die stattliche »gläserne« Halle, da alle die Schätze, geistige und künstlerische, die das alte Haus der Pfälzer und der Kurfürst selber gesammelt, schön geordnet in hellem Saal mit Nordlicht, für jeden Gast wohl genießbar und prunkhaft, wie es die Zeit liebte, dem Blicke sich bieten würden; das herrlichste Dokument literarischen und künstlerischen Mäzenatentums.

Das Ganze die leuchtende Krone der baulichen Bestrebungen Friedrichs, wohlgeeignet, ihm in den Reihen seiner Mitfürsten erst jenen höchsten Glanz zu verleihen, wie ihn seine Zeit für einen Kunstgönner und Humanisten auf dem Throne erforderte.

Natürlich mußte der Saalbau das erste sein, womit man begann, da man aus der Ecke herausbauen und diese zuvor ausfüllen mußte, ehe man an den Palast gehen konnte. Das erfolgte denn sofort.

Dieser folgerichtige Schluß aus der Geschichte und der eigentümlichen lokalen Belegenheit der beiden Gebäude zueinander und zu dem übrigen Schlosse findet seine volle Bestätigung in dem einzelnen des neuen Palastes selber.

Es bestätigen ihn nachfolgende Umstände und Beobachtungen:

Die Rückfront des Otto-Heinrichsbaus ist direkt an und in die des Gläsernen Saalbaus hineingebaut, und zwar, wie man bemerkt, sofort nach dessen Fertigstellung; denn wenn auch deutlich erkennbar ist, so man die Ostseite des Schlosses genau prüft, daß der Gläserne Saalbau mit seinem Gang davor, der Fortsetzung der Halle im Hofe, zuerst gebaut wurde, was inschriftlich 1546—49 erfolgte —, so ergeben zugleich die Steinmetzzeichen an dieser Gartenfront des Otto-Heinrichsbaus, daß man unmittelbar darauf diese Front als Fortsetzung der Ostfront des Saalbaus errichtete. Denn die Steinmetzzeichen

sind vorwiegend dieselben, wie sie an letzterem bereits vorkommen, während die an der Vorderfront des Otto-Heinrichsbaus eine ganz neue Generation von Steinmetzen verraten. Besonders wiederholen sich verschiedentlich die Zeichen an dieser Seite des Otto-Heinrichsbaus.

Der Umstand, daß oben in den drei hinteren Saalfenstern des Erdgeschosses dieselben Hermen als Pfosten wie in der späteren Vorderfront erscheinen, ist nicht beweiskräftig, denn diese sind ersichtlich (und es wird auch nach genauer Untersuchung von maßgebender Seite bestätigt)*) später hier eingefügt, offenbar der neuen Mode zuliebe.

Weiterhin bemerken wir an der Vorderfront, daß der Teil des Untergeschosses des Otto-Heinrichsbaus, der an den Saalbau anstößt, durchweg aus Quadern ausgeführt ist, die ebenfalls Steinmetzzeichen nicht aus Otto Heinrichs Zeit, sondern aus der Friedrichs II., sogar seines Vorgängers Ludwig tragen. Dieses letztere ist unerheblich, da Gesellen von der Zeit bis 1544 ganz gut auch noch etwas später in Heidelberg gearbeitet haben können. Jedenfalls ist der Unterbau in seiner Hälfte nach dem Saalbau viele Jahre älter, als die darauf ruhenden Stockwerke des Otto-Heinrichsbaus.

Die andere (südliche) Hälfte jenseits der Treppe dagegen ist in ziemlich rohem Bruchsteingemäuer hergestellt und war verputzt, spricht also deutlich für eine andere Generation und einen veränderten Bauplan und Bauleiter, d. h. für eine Bauunterbrechung von Belang. Denn es ist nicht möglich und denkbar, daß derselbe Architekt gleichzeitig die eine Hälfte des Sockels des von ihm geplanten Palastes in Quadern, die andere gleichwertige in Bruchsteingemäuer mit Verputz aufgeführt haben könnte; kurz die südliche Hälfte des Untergeschosses entstammt notwendig einer späteren Bauperiode als die nördliche; der Befund bezeugt aber gleichzeitig auch einen Wechsel in der Bauleitung.

Am allerstärksten jedoch tritt diese Zwiespältigkeit in dem Verhältnisse der einzelnen Teile der Architektur zueinander an der berühmten Vorderfront des Otto-Heinrichsbaus hervor. Für jeden Kenner

*) Koch und Seitz, Das Heidelberger Schloß, Darmstadt 1891, S. 70.

der Renaissance werden die verschiedenen Hände der ausführenden Künstler, nachdem man sich erst einmal an den bedeutenden Eindruck der großen Linien des Gebäudes und seiner prachtvollen Durchführung gewöhnt hat, mit Eintritt der Fähigkeit zu wirklicher künstlerischer Kritik sich sofort bemerklich machen, und das Interesse an dieser Beobachtung wird bald alles andere zurückdrängen.

Nicht nur der erste Eindruck sagt es aus, auch nach eingehender Betrachtung kann man sich unmöglich verhehlen, daß die ganze Erscheinung der Palastfront einen ausgesprochen südlichen Charakter besitzt, auf das stärkste an norditalienische Bauten der Frührenaissance gemahnt, und zwar insbesondere an solche aus dem Gebiete des Backsteinbaus. Die großlinige Pilaster- und Gebälk-Architektur macht, wie schon Lübke es schildert, in ihrer goldigen Farbe ganz den Eindruck einer Terrakotten-Fassade, etwa wie aus Pavia oder Ferrara. Die oberen Fenster-Aufsätze rufen sofort mit ihren fischschwänzigen Schimären die Erinnerung an Bologna wach.

Dies ist seit einem Jahrhundert von allen Architekturkennern empfunden und ausgesprochen worden. Erst kürzlich wieder betonte es ganz ebenso bestimmt Cornelius Gurlitt in einem Briefe an mich.

Die vollendete Klarheit und die streng italienische Durchführung des einmal gewählten Fassaden-Systems findet aber ihre stark zu empfindende Grenze, so wie wir von den großen Pilaster-Ordnungen zu den kleineren der Fenster-Einfassungen und zu der Portal-Architektur übergehen. Während jene bis zum obersten Stockwerke, wo sie durch eine Halbsäulen-Ordnung ersetzt wird, durchaus den damals gültigen Regeln der Baukunst, d. h. der Säulen-Ordnungen zu entsprechen scheint, vor allem in den Verhältnissen, der Einhaltung der Fluchten, der teilweise vollendet abgestuften Profilierung der Gebälke, wie dem ornamentalen Schmucke der Ordnungen, widersprechen die letztgenannten Architekturteile diesen Regeln auf das heftigste. Hier sind alle Verhältnisse willkürlich und im Sinne der Säulenordnungen unverstanden. Die Schäfte der Halbsäulen sind unverjüngt, rein zylindrisch, ihre Kapitäle roh, wie ihre weitausladenden Basen, das Gebälk unverhältnismäßig schwer und lastend, plump in der Profilierung, ohne jede Abstufung und Abwechslung vom untersten bis zum obersten Fenster. Vor allem aber so weit ausladend vor die Flucht

der tragenden Stützen, daß von einem nur einigermaßen befriedigenden Verhältnisse im Sinne der Renaissance hier nicht mehr die Rede sein kann. Also direkt das Gegenteil dessen, was von den Haupt-Pilasterordnungen gesagt worden ist. Auch die herrlichste Farbe und die pompöseste Gesamtwirkung der Fassade kann diesen Zwiespalt nicht verdecken.

Es erscheint als völlig untunlich, diese Verschiedenheit der Behandlung als derselben künstlerischen Hand entsprungen zu betrachten, wenn das auch versucht wird. Koch und Seitz in ihrem monumentalen Werke sprechen sich über diesen Umstand aus: »Halbsäulchen mit korinthisierendem Kapitäl und schraubenartig gedrehtem Schaft tragen das .... namentlich in seinem oberen Teile zu schwer geratene Gesimse. .... Die Gesamthöhe des horizontalen Fenstergesimses ist nur um 0,05 m geringer, der Architrav für sich ist höher und die Ausladung ist größer, als die der bezüglichen Teile des Stockwerkgesimses.« (!)

Und, obwohl diese Halbsäulchen, die das schwerere Gesims tragen, nur den dritten Teil (!) der Länge der Pilaster besitzen, innerhalb deren sie stehen, und die das leichtere Gesimse stützen, gab es Beurteiler, die daran festhielten, daß diese zweierlei Architektur, die schlanke, architektonisch vollkommen regelmäßige und höchst elegante größere, — und die schwerfällige, dickköpfige und regelwidrige, rein malerisch wirkende kleine aus einem und demselben Künstlergeiste erwachsen sein könnte!

Koßmann hat in seiner neuesten Arbeit*) aus diesem Gegensatze den ganz richtigen Schluß gezogen, die zweierlei Ordnungen seien von zweierlei Künstlern detailliert. Gewiß! Aber er hat erstaunlicherweise die ebenso notwendige weitere Konsequenz noch nicht gefunden, daß die kleinere Fensterarchitektur, die schon in ihren Grundlinien so gänzlich abweicht, auch nicht von demselben Architekten, selbst nur im Umriß ungefähr, so entworfen sein, demselben Bauplane nicht angehören kann, wie die größere Ordnung. Denn bei jedem Bau, auch diesem, muß es doch einen gemeinsamen Erfinder des Ganzen geben, der die Oberleitung und, falls er andere Kräfte

*) Der Ostpalast .... zu Heidelberg, 1904 Straßburg, Heitz.

zum Detaillieren heranzieht, die Aufsicht und Angaben über deren Tun und Leistung behält und unmöglich dulden wird, daß die Hülfskraft ihm in seine große Architektur Einzelheiten hineinzeichnet, die jedem in der Hauptarchitektur ausgesprochenen und durchgeführten Grundzuge widersprechen, hier sogar in der Behandlung eine im Sinne des Gesamtplanes einfach barbarische Ungestalt tragen. Es war eben bei solcher Auffassung hinzuzufügen: der Entwerfer der Fassade und der großen Architektur kann damals, als die Fenster detailliert oder auch in der gegenwärtigen Form geplant wurden, nicht mehr die Oberleitung des Baues gehabt haben, — und die Künstler der letztgenannten Bauteile kannten die Regeln, die für jenen bestimmend gewesen waren, nicht genügend, um sie in seinem Sinne zu handhaben.

Außerdem: die Fensterarchitektur ist um ein Erhebliches jünger als die Hauptordnungen der Fassade. Das ist unabweislich. (Vgl. Abb. 44.) Gleiches gilt für die heutige Portalgestaltung.

Denn es erweist die genaue Prüfung der Einzelheiten Folgendes, was immer wieder betont werden muß:

Eine Reihe besonders hervorragender ornamental behandelter, wie figürlicher Teile der Fassade lag unanfechtbar sicher bereits lange zum Versetzen bereit, als erst der letzte Plan der Fassade aufgestellt wurde, nach welchem dann die Fensterarchitektur und die Hauptmasse der untergeordneten Werkstücke angefertigt sind. Die fertig liegenden Teile sind hierbei benutzt.

Es würde nicht richtig sein, den hierfür schon einmal an anderer Stelle*) ausführlich gegebenen Beweis zu wiederholen. Nur das Hauptbeweisstück, welches mich schon vor 20 Jahren zu solcher notwendigen Schlußfolgerung zwang, will ich hier nochmals im Bilde vorführen: die Giebelverdachungen des Erdgeschosses mit dem schwächlichen halbgotischen Füllstück zwischen ihnen, den wenig ausladenden, delikat profilierten Giebeln und den darunter gesetzten, kurzerhand gesagt, klobigen Gebälken der Fenster (Abb. 7). Daß die erst- und letztgenannten beiden Teile nicht aufeinander passen, dafür bedarf es keines Beweises. Das ganz kläglich dünne rohe

*) Haupt, a. a. O. S. 236—247.

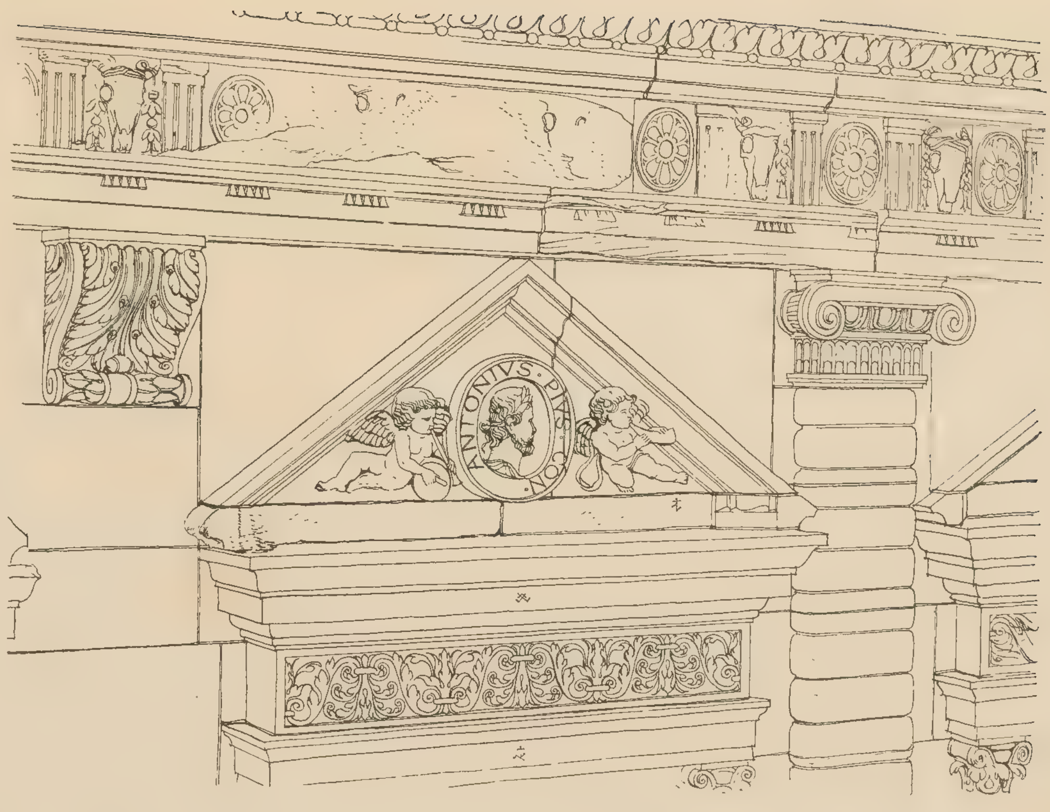


Abb. 7. Fenster-Verdachung und Gebälk im Hauptgeschosse des Otto-Heinrichsbaus.

Füllstück mit seinen gotischen Wassernasen nach zwei Seiten und der ebenfalls noch ganz mittelalterlichen vertikalen Wiederkehr der oberen Verdachungsprofile ist für ewig der untrügliche Beweis des Strebens eines nur gotisch geschulten Architekten, zwischen dem plumpen neuen Versuche der horizontalen Verdachungen, in antiker Formensprache zu reden, und der graziösen Feinheit der zierlichen Giebel mit den Kindergestalten und Medaillons notdürftig zu vermitteln. Und ohne weiteres auch dafür, daß die letzteren vorhanden waren. Denn wer diese Giebelfelder bilden konnte, wäre an der fraglichen Schwierigkeit nicht gescheitert, hätte aber vor allem das Werkstück so groß gemacht, daß die Flickstücke nicht mehr nötig waren.

Außerdem sagt dann aber auch das Flickstück, daß diese Giebel nicht für diese Stelle — was nichts anderes heißen kann, als nicht für dieses Stockwerk — bestimmt waren.

Zum zweiten bleibt unumstößlich die Tatsache bestehen: das dorische Gebälk über dem Erdgeschoß ist ohne Verständnis versetzt, ja wild durcheinander geworfen. An einer Stelle sitzen zwei Metopen nebeneinander (s. Abb. 7, rechts), die Triglyphen nirgends über den dazu gehörigen Tropfen. Dabei sind sie für die heutige Stelle skrupellos verarbeitet und zugeschnitten, ja einzelne Teile unsymmetrisch halbiert. Also auch dieses Gebälk war fertig und ist nach Gutdünken verwandt, und zwar ohne jedes Verständnis seines Aufbaus und seiner Zusammengehörigkeit.

Die jonischen Kapitäle sind unter das dorische Gebälk versetzt, obwohl im folgenden Stockwerke ein völlig deutlich durchgebildetes jonisches Gebälk vorhanden ist.

Es ist gegen die doch gewiß nicht ganz unberechtigte Behauptung, daß zum dorischen Gebälk dorische, zum jonischen jonische Pilaster gehörten, der Einwand erhoben*), daß die jonischen Kapitäle unter den jonischen Architrav nicht paßten, da dieser nur 11 cm, die Kapitäle dagegen 15 cm Ausladung besäßen. Letzteres ist völlig richtig, d. h. heute. Aber das jonische Gebälk ist eben, um auf die korinthischen Pilaster zu passen, um ca. 4 cm in die Wand hinein

*) Deutsche Bauzeitung 1903, Nr. 30—32: Koch und Seitz, Zur Baugeschichte des Heidelberger Schlosses.

gerückt. Das läßt sich ganz unanfechtbar daraus entnehmen, daß die Architrave der großen Pilasterordnungen, die von dem ersten so vorzüglichen Meister herrühren, unten alle kassettiert sind, eine Feinheit, an die natürlich bei der rohen Architektur der späteren Fenstergebälke nicht gedacht wurde (obwohl diese gleichzeitig sein sollen).

Von diesen Kassetten ist der vordere Rahmen um die Füllung völlig sichtbar. Der hintere Rahmen — steckt noch in der Mauer. Wäre der Architrav richtig versetzt, so daß er in seiner vollen vorhandenen Breite sichtbar wäre, so böte er völlig die für das jonische Kapitäl erforderliche Tiefe*) (s. Abb. 8).

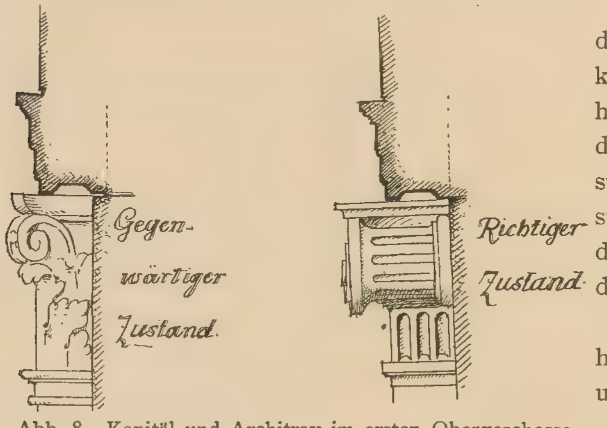


Abb. 8. Kapitäl und Architrav im ersten Obergeschosse.

Die Achsen des dorischen Gebälkes entsprechen heute nicht denen der oberen Pilaster; die Werkstücke sind aber dabei so gearbeitet, daß diese obere Achsenteilung haarscharf in der unteren Triglypheneinteilung nachweisbar ist. Wieder der unwiderleglichste Beleg für gänzliches Unverständnis der späteren Nutznießer der vorhandenen Architekturteile.

Die korinthischen Pilaster sitzen heute unter dem jonischen Gebälke.

Unter dem korinthischen treten dafür jetzt Halbsäulen auf, die jeder Regelrichtigkeit entbehren, ebenfalls ganz ohne Verjüngung, mit einem Kapitäl nach flandrischer Art, und von nicht halbkreisförmigem Grundriß — weil die Ausladung des Architravs nicht dafür genügt hätte. Also jünger als dieser und nach ihm gestaltet.

Zweierlei Maß ist es aber doch, wenn mit einer bescheidenen Differenz in den Fluchten bei den großen Pilaster-Ordnungen so streng

*) Jeder kann sich aus der scharfen, nicht genug zu lobenden Aufnahme bei Koch und Seitz davon überzeugen.

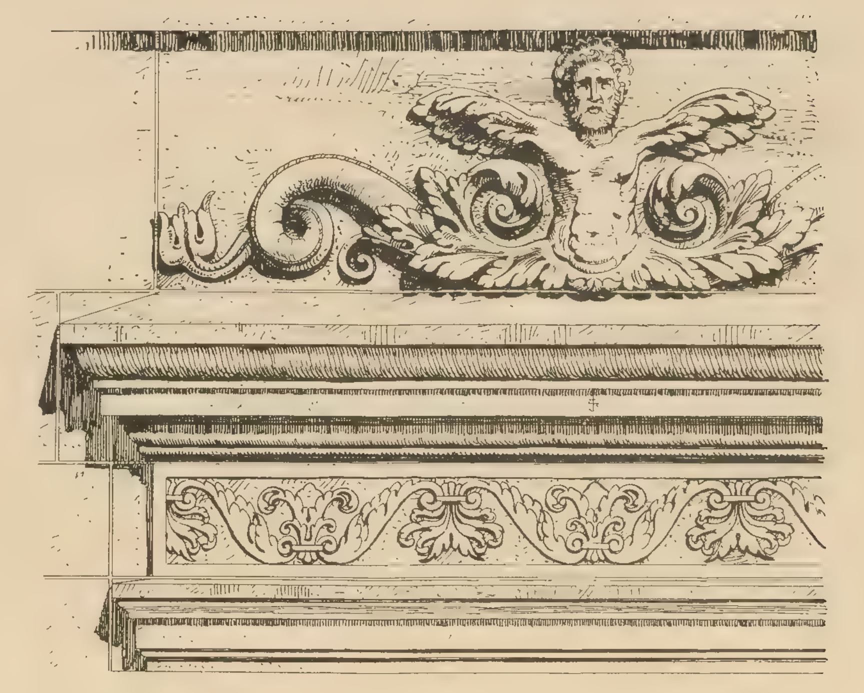


Abb. 9. Fenster-Verdachung im ersten Obergeschosse des Otto-Heinrichsbaus.

ins Gericht gegangen wird, — wo bei den Gebälken der Fenster, die doch immer demselben Künstlergeist entsprossen sein sollen, von Fluchten-Einhalten und ähnlichen zarten Rücksichten absolut nicht nur keine Ahnung vorhanden, vielmehr alles »wie es Gott gab« aufeinander gestülpt ist.

Auch das Portal trägt die Spuren nachträglicher Verwertung, Änderung und auch Verstümmelung vorhandener Teile. So das Einschneiden der rohen Sockelgesimse mitten in die Trophäen-Pilaster hinein. Die zwei äußeren männlichen Karyatiden haben andere Sockel. als die inneren, ganz ohne jeden heute erkennbaren Grund.

Das Portal ist gegen den ersten Plan nachträglich verbreitert, denn sämtliche Pilaster des Erdgeschosses sind um je etwa 22 cm gegenüber den oberen von der Mitte aus nach außen gedrängt, obwohl die untere Triglypheneinteilung, wie gesagt, haarscharf mit der Achseneinteilung der oberen Pilaster stimmt. Die unteren Pilaster sitzen demnach heute alle um 22 cm neben der Achse der oberen — wohl das stärkste Dokument späterer Änderungen durch Unkundige.

Und solcher Beobachtungen gibt es noch die Fülle. Ergänzt und in das richtige Licht gesetzt werden sie aber durch den weiter oben schon betonten Umstand, daß alle Teile, die so als älter zu erkennen sind, einem durchaus anderen Stile angehören, wie die jüngeren.

Diese jüngeren tragen, wie oben bemerkt, teilweise rein flandrische Züge, teilweise aber auch eine schwerfällige deutsche Physiognomie, die manchmal selbst in gotischen Atavismus zurückfällt. Der letzteren Richtung sind die Fensterarchitekturen mit Gebälken und Brüstungen, wie das gesamte Quaderwerk, auch alles eigentliche Quaderfüllwerk zugehörig. Es ist unbedingt sicher, daß diese Teile den deutschen Werkmeistern ihre Entstehung verdanken, denen allerdings Colins beim Entwurf seine Hülfe geliehen haben wird. Aber auch zwischen den überzierlichen zarten mittleren Fensterpfosten des Colins und der einfassenden Architektur der Deutschen besteht noch ein herber Kontrast. Doch ist als gewiß anzunehmen, daß der heute ausgeführte Plan, der die Verwertung der älteren Arbeiten in sich schließt, die gemeinsame Leistung des Alex. Colins und der zwei deutschen Werkmeister war.

Wenn nun jene Fensteraufsätze des Erdgeschosses ursprünglich

nicht an diese Stelle bestimmt gewesen sein können, so ist es kaum möglich, daß sie irgend wohin anders gehören, als ins Stockwerk darüber. Damit wandern naturgemäß die heute dort befindlichen leichteren in das zweite Stockwerk; die gegenwärtig an dieser Stelle angebrachten werden überflüssig, d. h. weisen sich als später hinzugefügt aus.

Der Tatbestand bestätigt das aufs genaueste.

Es ist ein historisch-kritisches Vergnügen zu sehen, wie diese letztgenannten im Stil ganz vlämischen obersten Aufsätze, von denen die Hälfte obendrein eine niederländische Kartusche zeigt, in ihrer anderen Hälfte deutlich erkennbar aus den Schimärenaufsätzen des ersten Stockes erwuchsen, d. h. ihnen nachgeahmt sind unter Hinzufügung einiger vlämischer Bestandteile. Ich stelle hier in Abb. 9 die Aufsätze des ersten Stockwerks vor Augen, sodann aus einem Kupferstich des C. Floris einen Flügelmenschen, in dessen Schwanzvolute sich eine Löwenmaske vorfindet (Abb. 10) — und einen zweiten Flügelmenschen aus Mecheln, wohl aus den vierziger Jahren des 16. Jahrhunderts, an dem unser Colins in ganz jungen Jahren am Ende gar selber mitgearbeitet haben dürfte (Abb. 12). Für den Feinschmecker von künstlerischen Entwicklungsstufen muß es amüsant sein zu sehen, wie der Vlame seine Jugenderinnerungen und die neumodischen Antwerpener Motive in das ältere Vorbild hineinschmolz (Abb. 11).

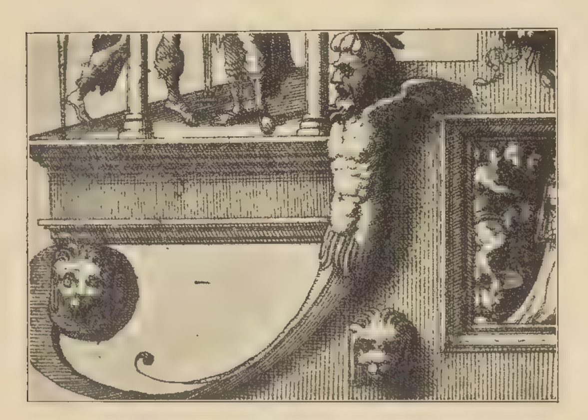


Abb. 10. Aus einer Groteske des C. Floris von 1557.

Doch genug der Wiederholung beim Nachweise für die um eine starke Zeitspanne frühere Entstehung eines Teiles der Skulpturen unserer Fassade.

Nicht minder wichtig ist es:

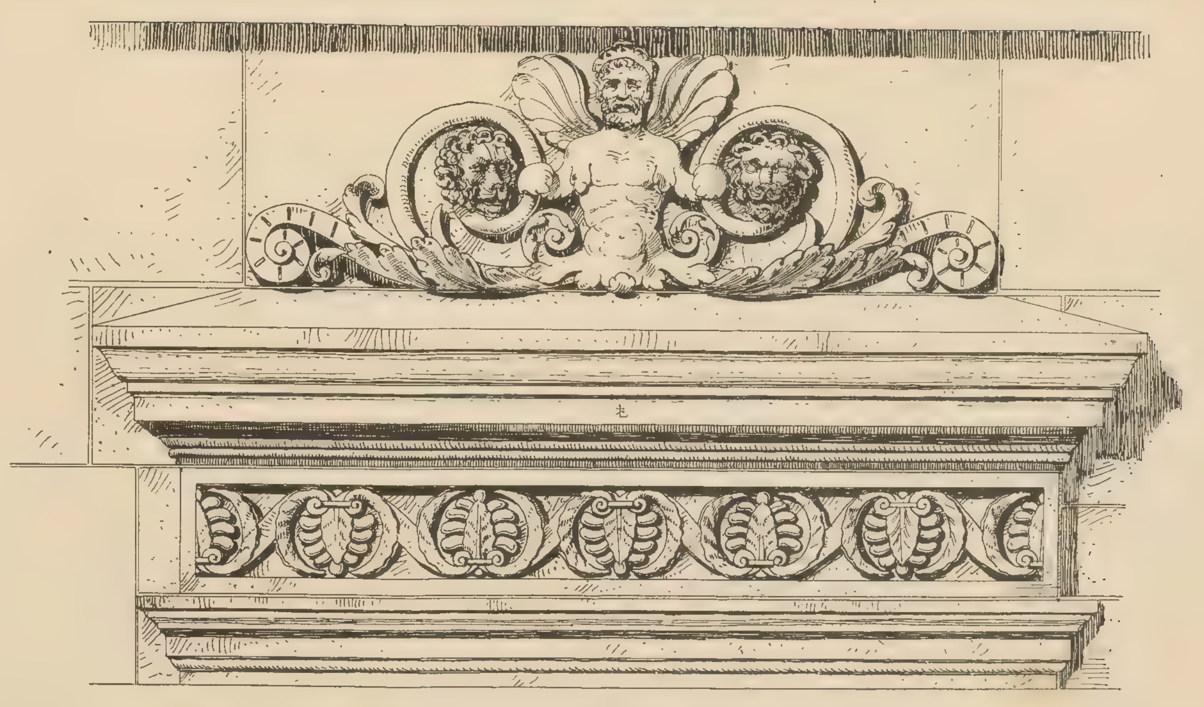


Abb. 11. Fenster-Verdachung im zweiten Obergeschosse des Otto-Heinrichsbaus.

Auch die Überlegenheit der älteren Teile, allerwenigstens in bezug auf die Regeln der Architektur, ist unbestreitbar.

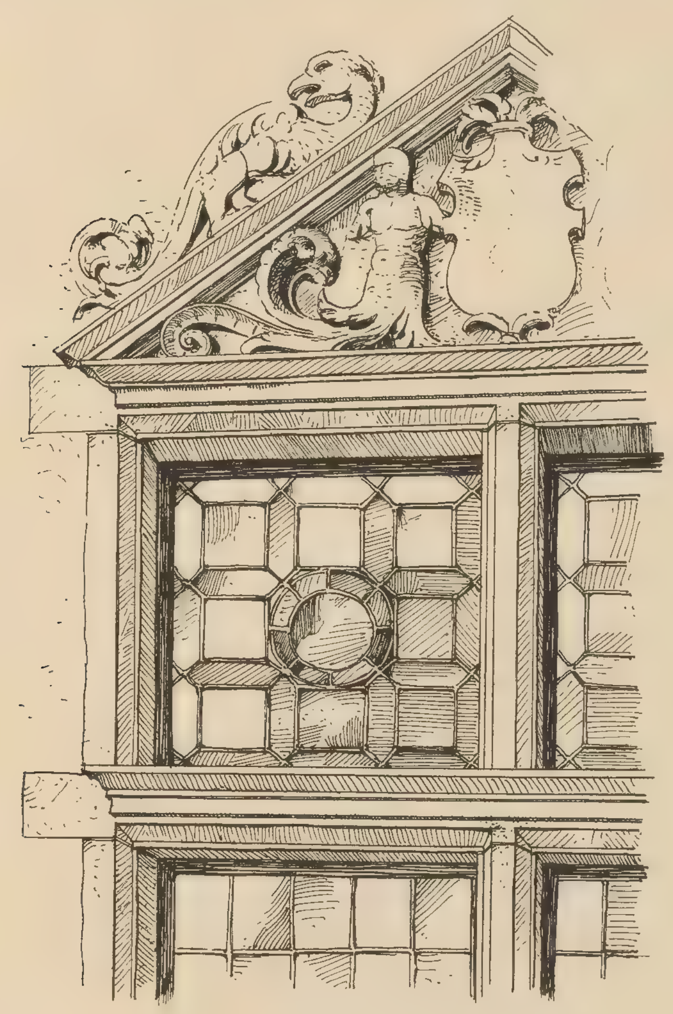


Abb. 12. Fenster aus Mecheln.

Und zuletzt kann die Schlußfolgerung nicht laut genug betont werden: der Architekt dieser wunderbar feinen und durchaus edel-klassisch geformten älteren Teile war später nicht mehr bestimmend,

d. h. er muß abwesend gewesen sein. Denn sonst wäre man nicht so verständnislos mit den vorhandenen Teilen umgegangen, hätte man sie im Sinne des Erfinders verwertet, hätte man nicht so merkwürdig ungeschickte Ergänzung und Ausgestaltung des Restes der Fassade vorgenommen.

Daß der Bildhauer der unteren Fenstergiebel dem nachfolgenden Colins an selbständiger Feinheit ebenfalls noch überlegen war, bedarf keines Beleges; der Vergleich zeigt das ohne weiteres.

So haben wir die prägnante Sachlage: der erste Architekt war nach Fertigstellung der älteren Architekturteile aus Heidelberg weggegangen, vielleicht gestorben.

Auch der zuerst tätige Bildhauer war nicht mehr da. Das lehrt nicht nur der Augenschein, das beweist diesmal dokumentarisch der Kontrakt mit Colins, in dem dieser sich verpflichtet, Arbeiten, die Anthonj begonnen habe, zu vollenden.

Ferner da beide, Bildhauer und Architekt, nicht mehr mit tätig, offenbar überhaupt nicht erreichbar waren, da anderseits die Nachfolger nicht auf gleicher Höhe wie die Vorgänger standen, deren Werk sie wenigstens architektonisch in begonnener Art nicht durchzuführen vermochten, vielmehr auf ihre Weise fertigzustellen suchen mußten, wird hierdurch als unabweisbar erwiesen, daß ein größerer Zeitraum zwischen der Einstellung und der Wiederaufnahme der Arbeiten gelegen hat.

Zusammen mit dem Umstande, daß die Änderungen, die am Plane vorgenommen wurden, ganz umfängliche waren, ergibt sich nun wieder als ganz letzter Schluß, daß die älteren Arbeiten noch aus der Zeit des Vorgängers Otto Heinrichs herstammten, also für den von Friedrich II. geplanten Bau bestimmt waren.

Und da sie nur für diese Stelle paßten, was schon an der Länge der alten Gebälke ermessen werden kann, so muß Friedrich den späteren Otto-Heinrichsbau notwendig geplant und begonnen haben. Das sagt uns also auch der Bestand des Baues deutlich.

Die letzte etwa noch erwünschte Unterstützung findet diese Erkenntnis in der kurzen Zeit, die Otto Heinrich zu seiner Bauangelegenheit zur Verfügung stand.

Wenn im März 1558 die umfangreichen Arbeiten für die Fassade

schon fertig lagen, bis auf einige Fensterpfosten und das Wappen über dem Portal — was der Colinssche Kontrakt meldet — und Colins mit seinen 12 Gesellen in dem ganzen folgenden Jahre bis zu Otto Heinrichs Tode nur diese paar fehlenden Stücke und die Türumrahmungen des Inneren fertig brachte, — wenn sein Kontrakt offenbar deshalb einige Änderungen erfuhr, weil es mit den vorhergehenden Arbeiten noch zu langsam gegangen war, so kann die Zeit von zwei Jahren seit dem Regierungsantritt Otto Heinrichs unbedingt nicht für das bereits Geleistete genügt haben. Insbesondere, wenn man die Tatsache mit in Berechnung zieht, daß Otto Heinrich, der im Februar 1556 den kurfürstlichen Stuhl bestieg, doch nicht am ersten Tage in der Lage war, zu bauen. Notwendig nahm der Übergang der Regierung an ihn einige Zeit in Anspruch; in der Folge den Plan zu fassen, sich einen Palast zu erbauen, das Nähere bis zum Entschlusse durchzudenken, sich dann einen Entwurf zu beschaffen, diesen zur Ausführung reifen zu lassen, ferner aber die erforderlichen Kräfte für die Ausführung zu gewinnen, die ersichtlich in Heidelberg mangelten, — bezog man doch den Bildhauer Colins aus den Niederlanden, — die Arbeit zu verdingen und sie so weit zu fördern, daß im Frühjahr 1558 fast die ganze Fassade zum Versetzen fertig lag, — das alles könnte nun und nimmer in dem genannten kurzen Zeitraume bewältigt worden sein.

Es ist vielmehr kaum die genügende Zeit dafür herauszurechnen, daß Otto Heinrich im Laufe seines ersten Regierungsjahres den Entschluß faßte, das von Friedrich II. Begonnene fortzusetzen, den ursprünglichen Plan mit den am Orte befindlichen Hofwerkmeistern durchzuberaten, festzustellen, inwieweit er beibehalten werden sollte, sodann den geeigneten Bildhauer dazu heranzuschaffen. Nachdem dieser gefunden war, mußte auch mit ihm der neue Plan durchgearbeitet werden, da ihm der Löwenanteil an der Verwirklichung zufiel, und man dem heute ausgeführten Plane in bestimmten Teilen einen stark flandrischen Zug nicht absprechen kann. Die Herstellung der neuen Werkpläne, die Ausführung des Quaderwerkes, der Fensterarchitektur und der noch fehlenden statuarischen und anderen Bildhauerarbeiten an der Fassade fand dann in der kurzen Zeit bis März 1558 anerkennenswert rasche Verwirklichung.

So kommen wir in der Tat auf allen Wegen zu dem gleichen Ergebnisse: Friedrich II. war unseres Palastes geistiger Urheber und erster Bauherr; das ergeben alle Untersuchungen; auch, daß einige Teile des Bauwerkes schon durch ihn errichtet, anderseits daß schon annähernd die Hälfte der oramentalen und bedeutsameren Stücke des Fassadensteinwerks zu seiner Zeit nach einem ersten Bauplan eines unbekannten Architekten und durch früher für den Bau tätige Bildhauer, deren einer Anthonj hieß, fertiggestellt oder angefangen worden sind.

Ferner aber tragen diese älteren Stücke, wie schon oben bemerkt und früher*) auseinander gesetzt worden ist, nicht nordischen, weder deutschen noch vlämischen Charakter, sonder lehnen sich, absolut unverkennbar und nachweislich, streng an oberitalienische Bauwerke der frühen Renaissance an. Das merkwürdige System der Fassade, welches jetzt noch deutlich wirkt, wenn auch durch die später eingefügten Figurennischen des Colins etwas verwischt: die breite Teilung, die durch Ornamentpilaster bewerkstelligt je zwei Fenster in sich faßt, deren also zehn in fünf breiten Feldern mit starkem Mittelpfeiler die Fassade durchbrechen, — ist, wie schon früher nachgewiesen*), vom Palazzo Roverella in Ferrara entnommen, dem einzigen uns bekannten Bauwerke des 16. Jahrhunderts in Italien, Frankreich und Deutschland, welches außer dem Otto-Heinrichsbau das genannte System trägt. (Vergl. Abb. 30 und 44.)

In dieser Ansicht begegnen sich denn von jeher hier die kompetentesten Beurteiler des Bauwerkes. Wie uns Koßmann in dankenswerter Weise wieder ausgrub, hat schon Leger vor fast hundert Jahren geschrieben: »Nächst seinem (des gläsernen Saalbaues) Eingange ließ Friedrich ein kleines achteckiges Treppentürmchen dem Treppentürmchen an dem östlichen Palaste Ludwig V. gegenüber errichten, in der Absicht, beide Werke durch einen Hauptflügel gegenseitig zu verbinden.« (Die Front des heutigen Otto-Heinrichsbaus.) »Die Hinterseite von Otto Heinrichs Pallaste ist wahrscheinlich noch von dem Plane seines Vorfahrers übrig.«

---

*) Haupt a. a. O. S. 49, Abb. 15.

Marc Rosenberg schreibt*): »Es ist eine fable convenue, mit der man schon brechen darf, unter Otto Heinrich sei innerhalb dreier Jahre ein Bau wie dieser vorbereitet, entworfen und ausgeführt worden. Erkennt man denn nicht an Fassade, Portal, Wappen und Türen mehrere, verschiedene Erfinder, wissen wir denn nicht von zwei verschiedenen Künstlern, die den gemeißelten Schmuck auszuführen hatten, verraten denn nicht einzelne Bauglieder, daß ein einheimischer Meister die italienisch empfundene Fassade auszuführen hatte. . . .«



Abb. 13. Konsole im ersten Obergeschosse des Otto-Heinrichsbaus.

Zahlreiche Wissende haben schon dasselbe geurteilt. Daher müßte man endlich die immer wieder auftauchende Behauptung der völligen künstlerischen Einheit unseres Baues, womöglich mit den Giebeln, endgültig bestatten.

Wir werden demnach auch, wie durch die Anordnung im großen, so durch das Urteil der Kenner auf Norditalien ins Terrakottaland gewiesen.



Abb. 14. Vom Plinius-Denkmal am Dom zu Como.

Von stärkstem Gewichte in dieser Frage ist die an der, wie oben nachgewiesen, sicher älteren Hinterfront im 1. Stock bei *H* im Grundrisse (Abb. 6) im Inneren des Baues sitzende Konsole, die im allgemeinen mit Stillschweigen übergangen wird. — Sie ist (Abb. 13 und 14) ganz unverkennbar eine fast getreue Nachbildung der tragenden Konsolen unter den beiden

*) Quellen zur Geschiche des Heidelberger Schlosses, Heidelberg 1882, S. 86.

Pliniusdenkmälern an der Front des Domes zu Como, deutet wieder direkt nach Oberitalien. Der Meister der Heidelberger Konsole muß jene Comasker Denkmäler absolut sicher gekannt haben. —

Weiterhin haben mich inzwischen vorgenommene genaue Studien in Italien zu der Tatsache geführt, daß die ornamentalen Gestaltungen der älteren Fassadenteile ebenfalls in ganz bewußter Nachahmung sicheren italienischen Mustern nachgebildet sind.

Zuerst sind da die Aufsätze der Fenster im 1. Stockwerk. Jeder Renaissancekenner denkt bei ihnen ohne weiteres an Bologna. Ganz offenbar sind sie nach dortigen Vorbildern gestaltet. Ich gebe hier einige Muster dorther (Abb. 15) mit dem Hinweise, daß gerade die genannte Stadt bekanntlich von derartigen Fensteraufsätzen in geschweifter Form, in reinem Ornament, in Figuren, in Kartuschen und ähnlichen Aufbauten wimmelt (man denke an die kolossale Fassade des Archiginnasio von Terribilia), während solche im übrigen Italien höchst selten sind. Nur aus Pavia ist mir ein Anklang erinnerlich, — einmal auch hat der ja aus Bologna kommende Vignola in Rom an der Villa di Papa Giulio etwas Verwandtes gebildet.

Insbesondere aber sind an dieser Stelle Wassermänner und Wasserweibchen mit Flügeln und Fischschwänzen gerade in Bologna heimisch, so in der via del Cane, der via Sanvitale und sonst zahlreich vertreten.

Kurz der Erfinder dieser Heidelberger Aufsätze hat hier nach Bologneser Muster gearbeitet; nicht weniger der Bildhauer der Fischmenschen, die von einer in nordischen Gauen damals unerhörten Schönheit und Lebendigkeit ihrer herrlichen Leiber und wundervoll antiken Köpfe strahlen.

Colins hat in den oberen Fischmenschen mit anerkennenswerter Geschicklichkeit, die ihn ja charakterisierte, ihnen ein Abbild nachzuschaffen versucht, — doch ohne den herrlichen Vorbildern wirklich nahe zu kommen.

Wir haben in diesen unverkennbar Werke derselben Hand vor uns, die im Innern die wenigen nicht von Colins herrührenden Türaufsätze bildete; also zuverlässige Arbeiten des Meisters Anthonj, — der sich hier wie dort als durchaus der italienischen Kunst, insbesondere der Art und Schule des Jacopo Sansovino zugehörig kennzeichnet.

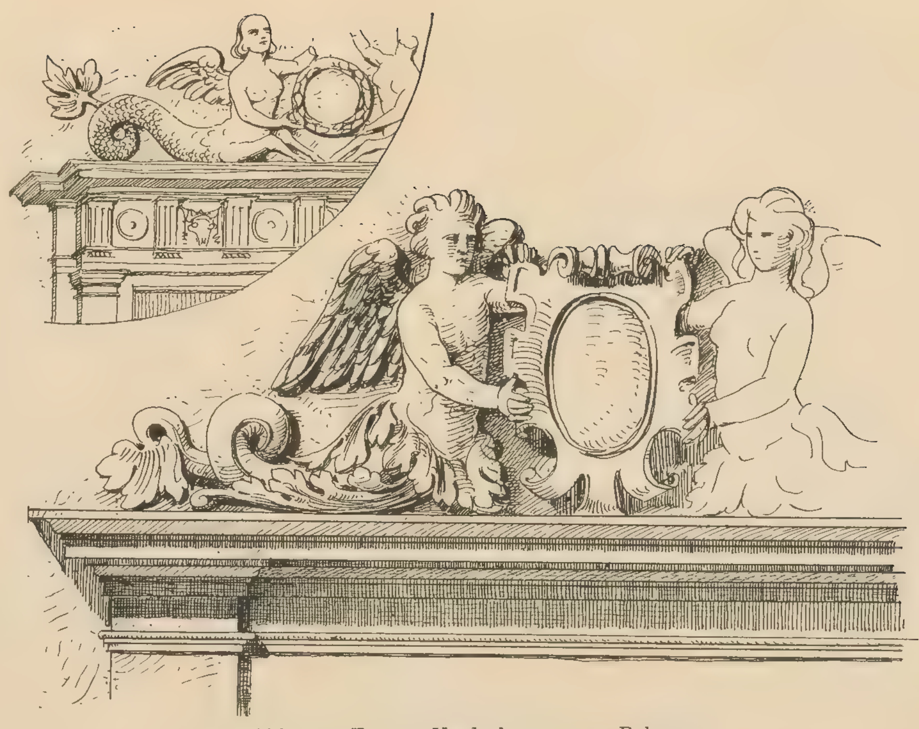


Abb. 15. Fenster-Verdachungen aus Bologna.

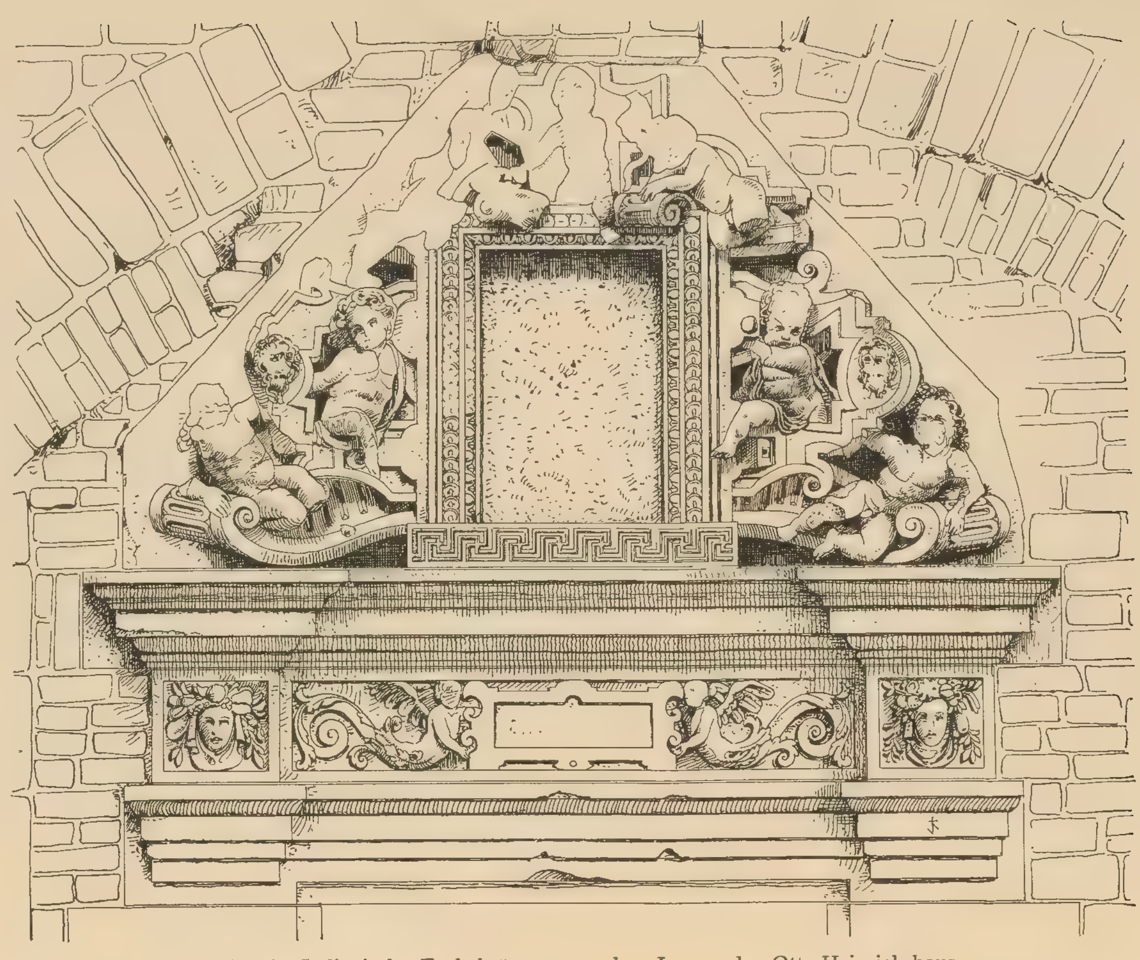


Abb. 16. Italienische Türbekrönung aus dem Innern des Otto-Heinrichsbaus.

Sein Name dürfte daher unbedenklich Antonio zu lesen, der Gedanke, daß er ein Niederländer gewesen sei, aber völlig auszuschalten sein. Wieweit diese Art sich von der des Niederländers Colins und seiner Genossen unterscheidet, mag ein unbedingt nicht dem Genannten, folglich sicher dem Anthonj oder einem anderen italienischen Genossen angehöriger Türaufsatz im Inneren beweisen (Abb. 16), dessen Kartuschenwesen etwas schwerfällig, aber völlig italienisch ist, dessen Architektur: viereckige Fensterform der Nische mit Mäanderfries als Sohlbank auf ganz bekannte Veroneser Muster weist. — Man vergleiche diesen Türaufsatz mit den beiden Abbildungen 2 und 4, vor allem vergegenwärtige man sich aber das Meisterstück des Anthonj in des Kurfürsten Kammer.*)

Die Giebelfüllungen im Erdgeschoß: antike Kaiser-Medaillons, von Putten gehalten, welche mit Musikinstrumenten von allerlei Art paradieren, sind gleichen Reizes und köstlichster Feinheit, aber fern von der Colinsschen Bildhauerei an seinen Nischen-Figuren. Wohl zu erkennen und zu beurteilen an den beiden Kindergestalten der Caritas über dem Portal.

Oben habe ich dazu eingehend dargelegt, daß diese unteren Fenster-Giebelaufsätze älter sein müssen, als die Architektur darunter aus Colinsscher Zeit, folglich werden sie ebenfalls der Zeit des Anthonj, doch eher einem anderen gleichzeitig mit ihm arbeitenden Bildhauer zuzuschreiben sein.

Wenn Colins neben den deutschen Steinmetzen und Bildhauern mit 12 Gesellen wirkte, so ist auch für die erste Periode anzunehmen, daß Anthonj damals nicht der einzige am Bau tätige Künstler seiner Art gewesen sein kann.

Die jonischen Kapitäle des Erdgeschosses sind ebenfalls echt norditalienischer Art, ganz so gebildet, wie z. B. diejenigen der großen Fassaden-Pilaster von San Francesco zu Ferrara und einiger anderer Kirchen der gleichen Frühzeit in dieser Stadt, vor allem mit dem charakteristischen kanellierten Halse und den drei Eiern im Eierstab.

Der dorische Triglyphen-Fries mit den Stierschädeln in den Metopen

*) Haupt, a. a. O. Abb. 3.

ist ja sehr häufig, dagegen weniger die Metopen mit radförmigem Schilde. Wir finden sie aber in Norditalien manchmal, so am Palazzo Albergati zu Bologna, um 1530.

Daß der jonische Fries, die Meereswelle mit der doppelten Geißblattblume in den Wellen, echt italienisch ist, wird nirgends bestritten. Er kommt auch genau wie hier, das habe ich früher nachgewiesen,*) in Holzschnitt im Architekturbuche des Serlio, Buch III, vor, gemalt in den Loggien Raffaels und sonst öfters.

Das korinthische Pilaster-Kapitäl ist in der Zeichnung schematisch italienisch und unterscheidet sich in der Blattbildung völlig von der glatten der oberen Halbsäulen-Ordnung aus flandrischer Hand.

Die Ornament-Füllungen der Pilaster sind vollständig italienisch gedacht und komponiert, von der unteren Vase an, aus der sie quellen; freilich sehr gehäuft und dicht und im Einzelnen wenig geschickt, — in der Wirkung dagegen trefflich. Ihre mäßige Ausführung muß, da sie ins Steingefüge der jüngeren Ausführung eingebunden sind, auch der jüngeren Bauperiode angehören; ihr Entwurf, die Zeichnung oder gar das Modell dazu schließt sich ersichtlich noch den älteren Arbeiten an. Es kann angenommen werden, daß, da die Pilaster im Muster abwechseln, das eine für die obere etwas kürzere Ordnung bestimmt war, — da schon die unteren Vasen, aus denen sich das Ornament entwickelt, ungleich hoch sind, also keine Gegenstücke bilden.

Auch der oberste Fries, mindestens sein Architrav, wird noch der ersten Bauzeit angehören; jedenfalls sind diese Teile zu denen der ersten Zeit gut gestimmt. Das Gesims darüber, das Hauptgesims des Ganzen, zeigt dafür aber um so deutlicher die spätere Bauperiode, die gänzliche Unwissenheit und Ungeschicklichkeit der jüngeren Meister, da es, ohne Konsolen, ja ohne Unterglieder und Hängeplatte, nur aus einem großen Karnies und Rundstab, darüber einem dünnen Plättchen besteht.

Oberhalb dieses Gesimses läuft, was Koßmann zuerst in seiner Bedeutung feststellte, eine glatte bekrönende Schicht über dem Gesimse her, vor welche die Postamente der oberen Figuren nachträglich mit Eisen vorgeklammert sind, teilweise ganz dünn; ein völlig unantast-

---

*) Haupt, a. a. O., S. 49, Abb. 14.

barer Beweis dafür, daß diese oberste horizontale Schicht, auf welche die Giebelarchitektur nebst den Figuren aufgesetzt ist, älter ist als diese Giebel; und weiter, da sie überall von oben, ja an der Rückseite glatt bearbeitet ist, daß mit ihr zuerst unsere Fassade horizontal abschloß, höchstens durch eine Gallerie darüber bekrönt sein sollte.

Es muß demnach damals, als man diese Schicht versetzte, aller Wahrscheinlichkeit nach um die Zeit des Todes Otto Heinrichs, noch die Absicht bestanden haben, den Bau ohne Giebel aufhören zu lassen, wie das dem italienischen Charakter der ersten Bauperiode (vgl. Palazzo Roverella) wie dem der vlämischen Umgestaltung, völlig entsprach. (Man denke an die vorwiegend horizontalen Abschlüsse der niederländischen Rathaus- und Palastbauten jener Zeit, bei denen etwaige Giebel höchstens nur als kleine und scharfe Durchbrechungen dieser Horizontalen auftreten; man vergleiche die Kupferstiche des Vredeman de Vries). Sicher jedoch sind nachher hohe Giebel, je zwei auf jeder Langseite, hier errichtet worden. Die dritte Bauperiode unter Friedrich III. gehört aber nicht mehr in den Rahmen dieser Darstellung.

Außerdem sind die Friese der sämtlichen Fensterbekrönungen des Gebäudes unter die älteren Arbeiten zu zählen. Daß ihre Ausladung heute zu der ihrer Architrave und Gesimse stimmt, tut nichts zur Sache, obwohl diese letzteren als jünger zu erkennen und schon oben charakterisiert sind. Denn die breiten Nebenseiten der Friese sind ganz glatt; nur auf ihrer Vorderseite haben sie reiche Füllungen. Gerade dieser Umstand spricht besonders dafür, daß sie in dieser starken Ausladung nicht ursprünglich sind, denn sonst hätte man die so stark sichtbaren Nebenseiten wohl auch verziert. Vielmehr dürfte man später den dicken Gesimsen zuliebe die Nebenseiten der Friese zurückgearbeitet haben, bis sie so weit vortraten als die zugehörigen plumpen Gesimse.

Jenes bestätigt sich durch die fernere Beobachtung, daß auch diese sechserlei Zierfriese völlig italienisch, und zwar ferraresisch sind. Bei meinem letzten Aufenthalte in Ferrara glückte es mir sogar feststellen zu können, daß der oberste Fensterfries dem Fries des Fensters über dem Hauptportal des Palazzo Schifanoia zu Ferrara direkt nachgebildet ist, ganz wie mehrere andere Friese von dort sehr ähnlich bei uns wiederkehren (vgl. Abb. 17 oben mit Abb. 11).

Also auch hier — Ferrara als Vorbild; und diesmal ein Palast der Este, der der ersten Frührenaissance angehört.

Wer denkt da nicht wieder sofort an den Besuch Friedrichs II. 1530 bei den Estes!

Wie ich früher*) nachwies, genügen nun diese norditalienischen Vorbildern nachgeformten Architekturteile, falls man die wenigen noch fehlenden aber selbstverständlichen Stücke hinzufügt, die jeder

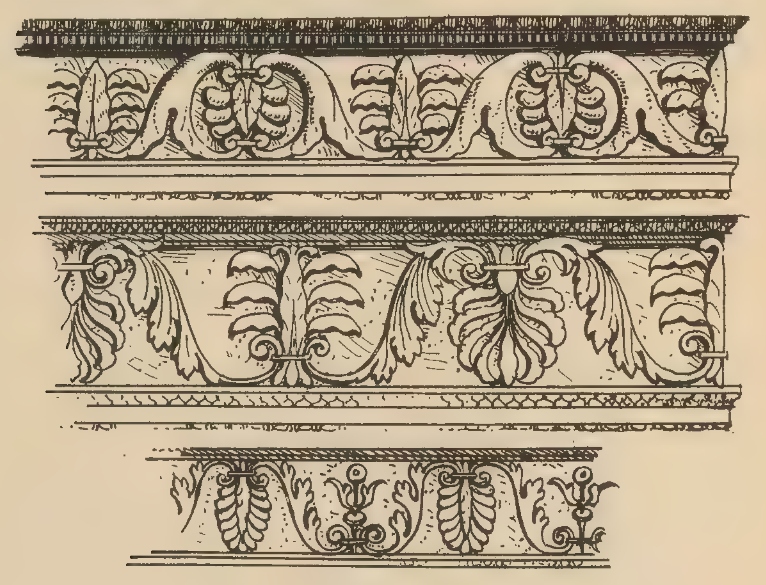


Abb. 17. Fenster-Friese vom Palazzo Schifanoia zu Ferrara.

Wissende nach dem üblichen Schema leicht ergänzen kann, um eine vollständige Fassade ohne nennenswerte Lücke daraus zusammenzustellen; natürlich haben dabei die jonischen Pilaster unter das jonische Gebälk im ersten Oberstocke zu rücken, zugleich mit den Fensterverdachungen, die in dasselbe Geschoß gehören, — die Aufsätze aus dem ersten Stockwerk mit den korinthischen Pilastern ins zweite Stockwerk; im Erdgeschoß sind die heute fehlenden dorischen Pilaster für das dorische Gebälk zu ergänzen.

*) Haupt, a. a. O. S. 47, Abb. 12.

Und diese Fassade ist, wie oben bemerkt, der des Palazzo Roverella völlig ähnlich, nur von zwei Stockwerken auf drei übertragen, und, besonders nach Bologneser Mustern, ergänzt.

Unser erster Architekt muß nach allen diesen Beweisstücken Ferrara, Bologna und Como gut gekannt und daselbst starke und eingehende Studien gemacht haben. — Das läßt sich unbedingt nicht mehr abweisen.

Er könnte daher ein Italiener gewesen sein. —

Aber manches spricht dagegen. Vor allem: eben jene starke Anlehnung an bestimmte italienische Vorbilder, die teilweise direkt bis zur Nachahmung geht.

Man wird bei den zahllosen italienischen Künstlern, die damals in die Welt zogen, wohl nirgends eine so eigentümliche Praxis finden. Große Italiener, die im Auslande den künstlerischen Geist ihres Vaterlandes verbreiteten, haben nie ihren Ruhm darin gesucht, Muster von daheim ganz oder annähernd zu kopieren. Vielmehr, soweit solche Beispiele bekannt sind, finden wir die welschen Künstler jener Zeit überall tätig, ihre junge Kunst weiter fortzubilden und auszugestalten. Weder ist in Fontainebleau oder Paris, noch in Krakau, weder in Sevilla oder Madrid, noch sonst irgendwo uns ein Architekt, Maler oder Bildhauer in hervorragender Tätigkeit um jene Zeit bekannt, von Primaticcio, Serlio und Rosso an bis zu Laurana, der nicht selbständig genug gewesen wäre, den ihm wohlvertrauten Leistungen seiner Landsleute eigenartige Fortbildungen hinzuzufügen.

Aber hier — so hoch die später genauer zu würdigende Leistung in italienischem Stile auf deutschem Boden auch zu bewerten ist, es sind darin gar zu viele Anlehnungen — für das Ganze wie für das Einzelne — und dabei an eine ganz bestimmte engbegrenzte Gegend Italiens vorhanden, als daß wir nicht notwendig schließen müßten, hier vielmehr das Ergebnis angestrengter Studien eines hochbegabten Nordländers, jedoch nicht eines Niederländers (denn der niederländische Charakter fehlt in diesen Teilen zu gründlich) vor uns haben zu müssen. — Von original und selbständig italienischem Wesen und Charakter zeugen in der Tat nur diejenigen Bildhauerarbeiten, welche wir, wie oben bemerkt, den Meister Antonio zuschreiben müssen.

Wir können demnach mit vollster Berechtigung annehmen, daß das Werk eines deutschen Architekten vor uns steht, der dem Kurfürsten Friedrich II. den ersten Plan zum Palaste schuf, und zwar in direkter Anlehnung an italienische Erinnerungen des Fürsten, insbesondere aus Ferrara.

Dieser Architekt muß indessen auch selber auf das innigste vertraut gewesen sein mit der damaligen Architektur und Kunst zu Bologna und Ferrara, muß ebenso Como gekannt haben, denn wir sehen die Erfolge eines tiefgehenden wandernden Studiums durch das östliche und nördliche Oberitalien in seinem Werke.

Soweit wir aber unsere Blicke schweifen lassen im südwestlichen Deutschland, insbesondere in Franken, Rheinfranken und der Pfalz, die für Heidelberg zuerst in Frage kommen, ja in ganz Deutschland, wir finden um jene Zeit dort zu Lande nur einen einzigen Mann, der dieser Künstler sein konnte: Peter Flettner*) in Nürnberg.

Wer war dieser Peter Flettner?

Die Nachrichten über sein Leben wie seine Werke sind bis heute die sparsamsten. Bei seinen Lebzeiten schon scheint man sich in Nürnberg, seinem Wohnort, um den in Stille und bescheidenen Verhältnissen Lebenden sehr wenig gekümmert zu haben, und wenn nicht der genannte Schreibmeister Johann Neudörffer 1547 ein kleines Büchlein mit den Namen und kurzen Lebensabrissen der ihm bekannten Nürnberger Künstler niedergeschrieben hätte, welches dann von allen späteren Schriftstellern, Sandrart, Doppelmayr und anderen getreulich abgeschrieben wurde, so wüßte man vielleicht heute gar nichts mehr von Flettner. Neudörffer erzählt von ihm aber nur von seiner Fähigkeit, kleinste Arbeiten in Stechstein, Solenhofer Kalkstein und dergleichen Materialien zu schneiden, hauptsächlich für Goldschmiede, auch daß er groß gewesen sei in Maßwerk (Meß-

---

*) Endlich muß ihn einer so schreiben, um dem längst Begrabenen seinen ihm eigenen Namen wieder zu verschaffen. Schrieb er sich doch all sein Lebtag Flettner, früher wohl auch Flättner, Fläitner (fälschlich Flattner gelesen), steht ja selbst auf seinem Grabe noch heute Flettner. Aber sein erster Biograph, wenn man den bescheidenen Schreibmeister Neudörffer so nennen darf, der ihm in seinem kleinen Künstlerplutarch zwanzig Zeilen widmete, hat seinen Namen nun einmal von Flöte abgeleitet. Und so ist es bis heute geblieben.

kunst) und Perspektive, d. h. in mathematisch-zeichnerischen Wissenschaften, darstellender Geometrie, daß es ihm hier nur an großen Aufträgen gefehlt habe, um sich als einen Großen zu betätigen, wie der von ihm herrührende Prachtkamin im Hirschvogelhause beweise, so wie, daß er sich an den Arbeiten für einen Silberaltar des Königs Sigismund von Polen, heute in Krakau noch vorhanden, beteiligt habe.

Nun ist es angestrengter Forschung gelungen, zuerst Reimers und Domanig, zuletzt in erfolgreichster Weise Konrad Lange, des Meisters mächtiges künstlerisches Wirken, seine außerordentliche Bedeutung und nicht minder sein späteres Leben wenigstens einigermaßen festzulegen.

Reimers*) zunächst hat eine große Reihe seiner Werke in Holzschnitt und Handzeichnungen festgestellt und nachgewiesen, ein wie vielseitiger und hervorragender Künstler Flettner war; sowohl auf dem Gebiete der figürlichen, wie der ornamentalen und der Bau-Kunst. Vor allem fand er, daß Flettner der große Unbekannte war, der den Vitruv des Rivius von 1548 und andere Werke desselben Verfassers mit den vorzüglichen meist architektonischen Holzschnitten versah; hier einer der ersten auf diesen Bahnen nach Dürer.

Nachdem Domanig**) uns dann die Beweise lieferte für eine ausgedehnte Tätigkeit Flettners als Medailleur für die Großen seiner Zeit, faßte Lange***) alles das zusammen in ein neues glänzendes Bild seines Wirkens, welches uns den Künstler als einen der umfassendsten und fruchtbarsten, aber auch vielseitigsten seiner Zeit zeigt; als einen Klein- und Feinbildhauer ohne gleichen, insbesondere im Schneiden zarter Stein- und Buchsmodelle für Goldschmiedearbeiten, für zahllose Plaketten figürlicher und selbst landschaftlicher Art, wie in größeren Schnitzereien, bis zu der ganzen Ausstattung großer Säle mit dem herrlichsten Schmucke von Architektur, Plastik und Zierrat; sodann als Zeichner und Holzschneider auf den verschiedensten Gebieten, als den eigentlichen Schöpfer der berühmten Landsknechtsbilder, wie anderer sittenbildlicher und allegorischer Darstellungen, zuletzt aber als den glänzendsten und feinsten Archi-

---

*) J. Reimers, Peter Flötner, München, 1890.
**) Domanig, Jahrbuch der Kunstsammlungen des allerhöchsten Kaiserhauses XIV, XVI.
***) K. Lange, Peter Flötner, Berlin, 1897.

tekten jener Zeit in Anwendung einer italienisch durchgebildeten völlig entwickelten Renaissance, der hierin selbst einem Holbein überlegen war, dazu als den Erfinder des vollendetsten Saalbaues jener Kunst auf deutschem Boden, des Hirschvogelsaales zu Nürnberg, des Meisterwerkes jener Tage. Denn nicht nur der Kamin, den Neudörffer allein genannt hat, stammt von ihm, sondern der ganze ansehnliche zweistöckige Saalbau mit seiner stattlichen und eleganten äußeren Steinarchitektur, seinen prächtigen Portalen und seiner unvergleichlichen inneren Ausstattung mit Holztäfelung, Schnitzereien, gemaltem Plafond und riesigem Kaminanbau.

Und weiter der Hauptteil der Innenausstattung des Tucherhauses nebenan, wie dessen ganz originelles prächtiges Portal, Werke von der feinsten Durchbildung in den architektonischen Formen und dem Ornament, die selbst in Italien nicht viel ihresgleichen finden, in Deutschland ganz allein stehen.

Endlich haben wir jetzt dazu einige Lebensdaten Flettners durch Langes Mühen gewonnen. Flettner wanderte 1522 aus Ansbach nach Nürnberg ein. Er war damals bereits Meister, aber arm; wahrscheinlich schon beweibt. Aus dieser ersten Ehe hatte er einen Sohn Kaspar.

Er heiratete, Witwer geworden, zum zweiten Male, 8. August 1530, und, als auch die zweite Gattin bald starb, am 25. November 1532 zum dritten Male.

Der Künstler beschloß sein tätiges Leben am 23. Oktober 1546, seine dritte Frau überlebte ihn.

Auf dem Johannisfriedhof zu Nürnberg liegt er begraben, selbst sein Grabstein mit einem hübschen Bronze-Epitaph ist noch vorhanden. Seine Wohnung war am Spitzenberg, einer heute wie damals etwas vergessenen steilen Nebenstraße hinter der Laufertormauer, sozusagen im Winkel. Er mag da wohl über dem Torbogen im heutigen Haus Nr. 30 gewohnt haben; genau weiß man es nicht.

Wo er geboren war, woher er kam, dessen ist bis jetzt niemand sicher. Doch muß er gar weit in der Welt herumgekommen sein, ehe er sich in Ansbach und dann in dem nahen Nürnberg niederließ. Einer seiner Holzschnitte zeigt ihn in jüngeren Jahren in Landsknechttracht; ein Selbstporträt, wie er es in noch zwei anderen Fällen in

Holzschnitt ausführte.*) So mag er wohl in den zwanziger Jahren sein Brot als Landsknecht gesucht haben, als ihn seine Kunst nicht nährte, dazu vielleicht auch sein unruhig Blut wieder hinaustrieb ins wilde Getümmel der Kämpfe auf welschem Boden. Darin fand er gleichgestimmte Genossen an den Berner und Baseler Künstlern Nikolaus Manuel, Urs Graf — und es sind auch Spuren genug da, die für Flettners Vergangenheit in jene Südwestecke Deutschlands weisen, die anderseits auf genaueste Kenntnis des Landsknechtslebens schließen lassen.

Auch finden wir von unseres Meisters Werken so manche außerhalb Nürnbergs, wie den herrlichen und berühmten Marktbrunnen in Mainz von 1526, als dessen Erfinder man ihn endlich herausgefunden hat; also am Mittel-Rhein. Wahrscheinlich war er dort mehrfach tätig für den Kurfürsten Albrecht von Brandenburg, für dessen Denkmal der Entwurf noch als eines seiner letzten Werke seiner Erfindung entsprang.

Den pfälzischen Kurfürsten jener Zeit stand er als Bildner ihrer Medaillen nahe. In Straßburg war er als Künstler geschätzt; doch davon später.

Auch in Basel findet man seine Spuren, und sogar in der Schweiz dürfte das feinste Werk frühester Renaissance, der Altar im Dome zu Chur, Flettner nicht ferne stehen.

Zu Augsburg möchte seine künstlerische Laufbahn ihren Anfang gehabt und dort im Bannkreise der Tätigkeit Hans Burgkmairs ihre erste Richtung gewonnen haben.

In Italien war Flettner gegen 1530 zweifellos, vielleicht auch schon einmal in den ersten Wanderjahren vor 1518. Kurz wir sehen in ihm einen Mann von starker menschlicher und künstlerischer Vergangenheit und Erfahrung in seinem Lebensgang, ein Bild der Unruhe und des Wellenschlages seiner leidenschaftlichen Zeit. Als er sich in Nürnberg niederließ, stand er bereits auf der Mittagshöhe seines Lebens, in der Vollkraft seiner Jahre, im Vollbesitz seines Könnens, reich an einem kernigen häufig auch recht derben, ja anstößigen Humor, der freilich im Zeitgeist lag, aber auch von einer ernsten Lebensauffassung und

---

*) R. 54 und 59. Abgeb. bei Reimers, S. 15 und 59.

voller Sinn für Nachdenklichkeit, Allegorie, Symbolik und sittliche Tendenz.

Um seine Bedeutung ganz zu kennzeichnen, darf zuletzt sein starker Einfluß auf seine Zeit und Umgebung, wie auf seine künstlerischen Nachfolger nicht übergangen werden.

Flettner muß in Nürnberg wie an andern Orten, wenn auch fast in der Stille eine starke und wichtige Rolle gespielt haben als Lehrer, Ratgeber, Vorbild, als Auskunfterteiler in schwierigen Fragen des neuen Stils. Sein Einfluß auf seine Umgebung war ganz offenbar ein ganz ungewöhnlicher. So sind die späteren reinen Renaissancewerke der Vischerschen Gießhütte stark und deutlich von Flettner inspiriert, der hier eine weit größere Einwirkung gehabt haben dürfte, als die berühmten Studien des Sohnes Peters, Hermann Vischers in Italien. Eine echte Vischersche Bronze-Grabplatte des Doms zu Meißen ist ganz offenbar von Flettner selber erdacht.*)

Gleiches gilt für Pankraz Labenwolff, dem oftmals unser Flettner architektonischer Ratgeber gewesen sein muß.

Der so wunderbar feine echte Renaissancemeister J. B. zu Nürnberg, wie die jüngeren Hans Sebald Beham und Georg Pencz stehen gelegentlich ganz in seinen Schuhen. Die beiden letzteren wechseln allerdings oftmals in ihrer Auffassung; jedoch bleibt Sebaldus Beham in seinen architektonischen und ornamentalen Arbeiten seiner späteren Jahre von Flettner stark abhängig, hat sogar öfters ihn direkt kopiert. Das herrliche Bacchanal (B. 19) des Meisters J. B. scheint mir nach einer Flettnerschen Zeichnung gestochen, vielleicht auch die »Pirkheimersche Allegorie«. Für Virgil Solis gilt auf dem Gebiete der Kleinarbeiten und Goldschmiede-Vorbilder das gleiche; kaum weniger für Matthias Zündt, den Meister der Gefäße von 1551, und selbst für Augustin Hirschvogel, der Flettners Ornamentik des öfteren direkt nachbildet.

Ganz als sein Schüler ist dann vor allen Hans Blum, der bedeutende Architekt aus Lohr am Main, anzusehen, der die Flettnersche Tradition in seinen trefflichen Werken über Säulenordnungen auf einen weit leuchtenden Höhepunkt hob und in seinen Kompositionen in

*) Freundlicher Fingerzeig meines Freundes Cornelius Gurlitt.

römischem Sinne »von allerley Antiquiteten« auf Flettnerschem Grunde eine Reihe für jene Zeit ganz ungewöhnlich formvollendeter Werke herausgab. Hielt doch selbst der große Franzose J. A. du Cerceau diese Blätter der Nachbildung in Kupferstich für würdig.

Zuletzt hat auch Wenzel Jamnitzer der Goldschmied sichtbarlich Flettners Einfluß zu seinen Gunsten erfahren und verwertet.

Und des weiteren noch eine ganze Reihe anderer Künstler, insbesondere Denkmal-Bildhauer, sei es durch seine Holzschnitte und sonstigen Entwürfe, sei es durch seine Lehre und seine ausgeführten Werke. Gerade in Franken bis nach Aschaffenburg — ja längs des Maines weiter bis nach Mainz läßt sich Flettners Wirkung auf diesem Gebiete verfolgen.

So sehen wir heute in solchem Meister einen merkwürdigerweise bisher gewöhnlich übersehenen Bahnbrecher und Pfadfinder, einen Mann von größter Bedeutung, doch in der Stille wirkend und in unserer Zeit fast ganz vergessen, bis vor kurzem nur in den Kreisen der Sammler noch geschätzt. Aber einen Mann, den man in solchem Sinne, wenn man Dürers, Vischers, Holbeins gedacht hat, nicht mehr übergehen darf, — an glänzenden Gaben diesen nicht ganz nahe kommend, doch im engeren Rahmen von kaum minder gewaltiger Gestaltungskraft — und einen echten Deutschen. Jedenfalls denjenigen Künstler, der das Wirken jener ganz großen Meister inbezug auf die baukünstlerischen Formen des neuen Stils, ihre Durchbildung und Ausgestaltung auf der Grundlage edler oberitalienischer Vorbilder und ihre Einführung ins Leben des deutschen Volkes, — in der bedeutsamsten Weise vervollständigt; der, wenn in Dürer und Holbein sich die Malerei und Kleinkunst, in Vischer die Plastik ihre größten Apostel suchte, — als der Verkünder der neuen Wahrheiten in der Architektur betrachtet werden muß.

Sein Bild und das seiner Tätigkeit und Wirkung wächst bei fortschreitender Erkenntnis des Künstlers und seines Wirkens ins Großartige.

Dieser große aber bescheidene Bildschnitzer und Architekt hatte, wie ich vor zwei Jahren nachwies, für Friedrich II. sofort, nachdem dieser die Regierung antrat, schon den künstlerisch wichtigen Teil

des Gläsernen Saalbaus entworfen und begonnen; er hatte den herrlichen Kamin im Ruprechtsbau 1546 erdacht und gestaltet, dazu eine Reihe von anderen dekorativen Arbeiten, nachdem er den Fürsten schon 1530, 1535 und seine Gattin 1532 in trefflichen Medaillen dargestellt hatte (s. S. 5).

Diese also bereits langjährige Tätigkeit für Friedrich ging Hand in Hand mit einer ähnlichen für das ganze kurfürstliche Haus. Verdankt man Flettner doch auch die Medaillen des Kurfürsten Ludwig, später Otto Heinrichs und seiner Gattin, seines Bruders Philipp und anderer wittelbachischer Fürstlichkeiten.

Es hat sich allerdings jetzt herausgestellt, daß der bezeichnete herrliche Kamin von einem Steinbildhauer, der das Monogramm CF führte, herrührt. Früher nahm ich mit allen Anderen an, daß dies das Monogramm des Kurfürsten Friedrich sei. Das ist jedoch dadurch widerlegt, daß man ein gleiches Zeichen an dem trefflichen Epitaph des Frowein v. Hutten und seiner Gattin in der Kirche zu Groß-Steinheim am Main von 1548—1553 aufgefunden hat. Es ist also hier ein ganz vorzüglicher Steinbildhauer neu in die Kunstgeschichte einzuführen.

Doch ändert diese Entdeckung an der Autorschaft Flettners in bezug auf den Kamin nichts. Denn erstens trägt jenes spätere Epitaph Flettners Stil absolut nicht, der Kamin aber unverkennbar bis ins letzte. Zweitens hat Flettner, wie sich jetzt ganz deutlich erkennen läßt, niemals selber in Stein gehauen, sondern nur in Holz und ähnlichen Materialien, sowie »Stechstein« geschnitzt und geschnitten. Für die unter seiner Leitung oder nach seinen Entwürfen ausgeführten Arbeiten und größeren Werke in Sandstein, der gewiß seiner weichen und feinen Hand wehtat und widerstrebte, den er vielleicht sogar mit Abneigung ansah, hat er stets andere Kräfte benutzt. Dies läßt sich schon durch seine ältesten größeren Steinwerke, das Denkmal des von Luchau in der Schwanenritterkapelle zu Ansbach von 1522 (?) und den Marktbrunnen zu Mainz von 1526 deutlich nachweisen; bei dem letzteren Werke waren die Bildhauer dem herrlichen Entwurfe sogar sehr wenig gewachsen; auch bei dem ersteren ist wohl Flettners Entwurf und Geist, doch nicht seine Hand zu erkennen.

Gleiches gilt für sein vollendetstes und in der Holzschnitzerei ganz eigenhändiges Bauwerk, den Hirschvogelsaal zu Nürnberg. Dort ist der prächtige Steinkamin, der den Mittelpunkt des ganzen Saales bildet, nach Flettners genauem Entwurfe ebenfalls von anderer Hand gemeißelt, während die wundervollen Holzarbeiten ringsum Flettners eigenste Arbeit auch im Schnittwerke sind. Flettners Biograph, Konrad Lange, der einen geradezu erstaunlichen Scharfblick in der Beurteilung der Flettner zugehörigen Arbeiten entwickelt, spricht ebenfalls dem Kamin die Eigenhändigkeit der Ausführung durch Flettner mit jedem Recht entschieden ab, dagegen seinen Entwurf dem Künstler ebenso entschieden zu.

Das im Entwurf alle Kennzeichen Flettnerscher Kunst tragende prächtige Grabmal des Erzbischofs Kurfürsten Albrecht von Brandenburg (1546) im Dom zu Mainz ist wieder von ganz anderer Hand ausgeführt, von einem allerdings unzweifelhaft sehr bedeutenden Steinbildhauer, dessen Werke am Mittelrhein überall vorkommen, so im Dom zu Worms, zu Eltville, Rüdesheim, Oberwesel usw., von dem auch das Denkmal des Markgrafen Bernhard von Baden und des jungen Albrecht von Brandenburg in Pforzheim herrühren.

In diesem Falle ist ganz das Gleiche erkennbar: alle anderen Werke des letztbezeichneten Bildhauers zeigen seine gerade ihm eigentümliche und besondere Art; nur das Mainzer Albrechts-Epitaph die stark abweichenden Formen und Ideen Peter Flettners, mit Ausnahme ganz weniger Teile, die jener nach seiner Art und in seinem Stil behandeln konnte, da das Denkmal erst nach Flettners Tode fertiggestellt ist.

Kurz Flettner bediente sich, wie ja so natürlich, überall des gerade am Orte erreichbaren geschicktesten Steinbildhauers zur Verwirklichung seiner Entwürfe in Stein. Und deshalb haben hervorragende Kenner, wie selbst K. Lange, vor solchen Werken wohl die Flettnersche Art anerkannt, aber die Hand des Meisters vermißt, — und schließlich seine Autorschaft an diesen steinernen Arbeiten vorwiegend in Zweifel gezogen.

Aber — war je ein Werk in Entwurf und Detail ein echter Flettner, so gilt das vom Heidelberger Kamin, den die Hand des ohne Zweifel äußerst geschickten C. F. in Stein ausführte. Wir

finden übrigens die gleiche Hand auch noch nach Flettners Tode im unteren Portal unter der Halle des Gläsernen Saalbaus. Und da sehen wir, was C. F. konnte: reizende kleine Zwickel-Medaillons in Ornamentranken — eine Reminiszenz an den Kamin — in einer sehr schwachen architektonischen Umrahmung; eine einfache Stümperei gegenüber dem Kamin. Die Identität der Hand ist dabei unbezweifelbar.

Flettners Entwurf und C. F.'s Hand ist wieder deutlich erkennbar am Wappen des Ruprechtbaus von 1545*). — Meister C. F. war ohne Zweifel ein ungemein geschickter Ornamentist und Heraldiker; auch seine späteren Wappen am Gläsernen Saalbau außen von 1549 sind tadellos.

Wie er hieß? — Das ist bis heute noch nicht festgestellt. Es ist durch F. Hofmann**) auf den »Bildtschnitzer Conradt Forster« aufmerksam gemacht, dem Kurfürst Friedrich 1549 die Summe von 130 Gulden vorstrecken ließ zum Ankauf eines Hauses im Kaltental gelegen, laut einer Pfandurkunde im Karlsruher Staatsarchiv vom 28. Juli des genannten Jahres***).

Die Zeit stimmt ja gut, — aber der Ausdruck Bildschnitzer ist gleichermaßen bedenklich, wie bei Flettner selber. Bei der strengen Trennung der Künste und Handwerke, dazu der ganz verschiedenen Handhabung der Werkzeuge beim Schnitzen der Bilder aus Holz und dagegen beim Hauen aus Stein, möchte ich hier sehr vorsichtig sein — ganz besonders, da gerade ums Jahr 1549 der Meister C. F. mit der Ausführung umfangreicher Arbeiten für den gläsernen Saalbau beschäftigt war. Denn ganz unzweifelhaft hat er auch da die übrigen Flettnerschen Entwürfe in Stein gehauen, wie ja sein Monogramm am Wappen von 1549 beweist. Und so lag gar kein Grund vor, ihn in einer Urkunde, die er gerade dem Fürsten ausgestellt hatte, für den jene Bildhauerarbeiten ausgeführt wurden, nicht »Bildthawer« zu nennen, wenn er wirklich der Bildhauer C. F. war.

Es ist auch ganz unmöglich, hier an den jungen Kaspar Vischer

---

*) Abgebildet Haupt a. a. O.

**) Abb. 35. Dr. F. Hofmann, Vom Otto-Heinrichsbau (Mitteil. zur Geschichte des Heidelberger Schlosses) 1902.

***) Freundliche Auskunft des Gr. bad. Staatsarchives.

oder Fischer zu denken, der 1558 am Otto-Heinrichsbau als Werkmeister tätig war. Denn die späteren ornamentalen Arbeiten am Otto-Heinrichsbau stehen im Detail nicht entfernt auf der Höhe der von 1545—1549 für Friedrich II. ausgeführten, insbesondere am Kamin.

Ein neulicher Besuch der Plassenburg, an der seit Beginn des Baus 1561 wie beglaubigt, Kaspar Vischer als leitender Baumeister tätig war, hat mir das völlig bestätigt. Der große Hof, dessen linke Seite dem Eintretenden auf gewaltigen Säulen die ernsteste Architektur um 1565 zeigt, sicher von einem anderen Meister großer Gestaltungskraft (vielleicht von Aberlin Tretsch, dem Gestalter des Stuttgarter Schlosses), hat auf den drei anderen Seiten die in der Wirkung unvergleichlich üppigen und herrlichen Bogengänge der zwei oberen Stockwerke, deren architektonisches Gerüst aber das denkbar primitivste ist: flache pilasterartige Streifen und Bögen dazwischen. Diese Streifen oder Pilaster, die Bogenzwickel und die Brüstungen sind in der prachtvollsten Weise ausgeschmückt, mit Laubornament und Reliefbüsten wie gelegentlich Trophäen fast überladen. Die Einfachheit der Grundlinien läßt den überreichen Schmuck in angemessenster Weise wirken unter Verzicht auf jede weitere ausgeprägte Architektur. Ihre Linien sind eben nur der Rahmen für das Ornament. Doch überall an Portalen, Gesimsen und Gewölben, deren reichdurchkreuzte Rippengewölbe auf den ungewandtest gebildeten Konsolen sich fast roh vordrängen — auffallendes Ungeschick in der Handhabung der Renaissance-Architektur, ein richtiges Gegenstück zu den Fenstern am Otto-Heinrichsbau.

Und alles Ornament im Detail jenem deutschen von 1556—1558 in Heidelberg so nahe verwandt in der an sich sympathischen Knorrigkeit und gewissen Frische, aber zugleich in der jedes Flusses ermangelnden, kurz gesagt ein wenig bäurischen Art der Behandlung, daß sich hier — nachdem dokumentarisch einmal der gleiche Meister Kaspar Vischer nachgewiesen ist*), — in der Tat sich nicht mehr an ganz umfänglicher bestimmender Mitwirkung Vischers an der Kulmbacher Schloßarchitektur zweifeln läßt. Man muß als unbedingt sicher annehmen, daß die drei Arkadenseiten der Plassenburg wirklich Kaspar Vischer zum

*) Darauf hat Dr. Th. Alt zuerst aufmerksam gemacht.

Verfasser, Architekten und gleichzeitig zum Meister des bildhauerischen Schmuckes haben.

Lernen wir ihn hier auf der höchsten Höhe seiner Kunst kennen, so begreifen wir dann auch, weshalb diese seine Kunst sich im Sinne des italienisch fühlenden ersten Architekten in Heidelberg als so völlig unzureichend erweisen mußte. Wer Portale, die eigentlich aus nichts als aus Ornament bestehen, wie die des Hofes der Plassenburg innen und außen, erdenken konnte bei so absolut dürftiger und unzureichender Gestaltung des nur rudimentär angedeuteten architektonischen Gerüstes, der konnte zuverlässig zehn Jahre früher in Heidelberg selbst bei vorhandenem Hauptentwurf der Fensterarchitektur nichts anderes ausgestalten, als was wir da tatsächlich heute sehen.

Man zeihe mich hier nicht des öden Schematismus. Gerade die Gegenwart macht sich Gott sei Dank wieder frei von System und Vorschrift, sucht selber zu finden und zu schaffen und fragt vielleicht mit Recht, weshalb nun einmal das ein paar Jahrhunderte als gültig vorgeschriebene »Normale« in der Handhabung von Säulenordnungen absolut das Schönere sein solle, als etwas frisch Empfundenes, keck unter nur eben notdürftiger Beibehaltung äußeren Umrisses Hingesetztes, welches vielleicht gerade durch andersartige Schattenwirkung und Ausladung besonders pikant wirkt. Nun — man vergesse nicht, daß das keineswegs das Ziel war jener Künstler, sondern daß sie mit aller Gewalt und Absicht gerade das Regelrichtige erstrebten, das zu erreichen ihnen eben nur nicht gelang, aus Mangel an Hülfsmitteln. — Und daß durch diese Vervollständigung der vorhandenen klassischen Grundlinien des Gebäudes mit unzureichenden Mitteln die zu erhoffende Harmonie, jenes edele Gleichmaß in der Abwägung aller einzelnen Mittel und Teile — unwiderbringlich zerstört war.

Bei alledem waltet in Heidelberg auch in Vischers Fenster-Architektur noch der Zwang zu klassischer Gestaltung und Durchbildung so gewaltig vor — im Gegensatz gerade zur Plassenburg, wo sich Vischer gab, wie er eben war, — daß auch unter solchen Umständen an Otto Heinrichs Fassade trotz jener deutschen malerischen Interpolationen, trotz des Niederländers tief eingeschnittenen Figurennischen — der edel klassische Zug bis zur Gegenwart sieghaft hindurch wirkt und alles andere zurückdrängt. Und da bleiben —

offen sei es gesagt — die kleinen Ungeschicklichkeiten und Verstöße gegen das Schema, die zögernd-unsicheren Schritte unseres späteren Meisters auf dem Glatteis antiker Säulenordnung im Schatten der klassisch ernsten Grundlinien des Palastes und in Nachfolge eines dahingegangenen Großen, — doch interessant, ja selbst liebenswürdig genug, so daß wir unsern Otto-Heinrichsbau gerade so, wie er ist, dennoch kaum mehr missen wollen und möchten, nachdem eben jene Ausgestaltung in höherer Einheit nun einmal nicht mehr zu erreichen war.

Vor allem, da endlich wir uns das ursprünglich Beabsichtigte und Geplante doch heute wieder ganz vollständig zu rekonstruieren vermögen, und so weder der unvergleichlich ideale Ursprungsgedanke, noch das reizvoll gemischt Gewordene uns verloren geht.

Aber ein drittes ist noch — nachdem wir einmal Kaspar Vischers und seines Überganges in den Dienst der Brandenburger und Hohenzollern zum Ausbau der Plassenburg gedacht haben — von größter Wichtigkeit für unsere Herstellung des Otto-Heinrichsbaus.

Das heißt im Geiste; nur zur Vervollständigung dessen, was einst war, und in Abschweifung davon, was uns bisher beschäftigte, auf Otto Heinrichs und Friedrichs III. Zeit.

Die Vordergiebel sind vielleicht*) im Wetzlarer Skizzenbuch in einigermaßen genügenden Umrissen aufbewahrt, wenn auch leider keineswegs hinreichend vollständig. Die eigentlichen Lücken klaffen noch; insbesondere die von Anfang an offene Frage, wie die Mittelachse mit den Statuennischen nach oben sich löste, wie sie in den Giebel überging, ob sie wirklich sich knickte usw. — sie ist auch da noch immer unbeantwortet. Jedenfalls besagte der Fund zu Wetzlar aber, daß oberhalb des Hauptgesimses eine ganz neue, zunächst nur noch notdürftig und mühsam an die untere Pilaster- und Fries-Architektur anklingende ungewandte und völlig uneinheitliche Giebelgestaltung sich erhoben habe, die in den oberen Geschossen wieder einem unverkennbaren Wechsel des Geschmackes und der Schulung unterlag. Das würde darauf hindeuten, daß diese obersten Teile ganz zuletzt und spät von neuen etwas gewandteren wirklichen Renaissancemeistern — aber handwerklicher Vorbildung — aufgesetzt wurden; unser

*) Ich halte aber die »Wetzlarer« Zeichnung für unecht.

Kaspar Vischer würde in Heidelberg höchstens noch das erste Geschoß des Giebels mit erlebt und gestaltet haben können. Er war eben längst in Kulmbach und vielleicht schon (1580) gestorben, als man die oberste Giebelpartie aufsetzte, die in der Wetzlarer Skizze deutlich auf das Ende des 16. Jahrhunderts hinzeigt.*)

In einer Hinsicht jedoch gewährt uns dieser Ausblick nach der Plassenburg neuen wichtigen Aufschluß, nämlich für die rückwärtigen Giebel des Otto-Heinrichsbaus.

Die zwei Giebel des Otto-Heinrichsbaus nach dem Garten zu erscheinen auf allen Stichen und Bildern, auch bei Merian, wenn man sie nicht scharf ansieht, als gewöhnliche Treppengiebel, die in gotischer Art abgestuft sind.

Erst bei näherer Betrachtung sieht man, daß die Treppen durch kleine Renaissanceschnecken ausgefüllt waren, — eine in dieser Art seltene und mir sonst gerade so nicht bekannte Form. Daher ist es denn ganz erklärlich, daß man bei den Herstellungsprojekten für diese Rückfront ganz einfache gotische Treppengiebel vorsah. Denn für die Ausbildung der Renaissancetreppe gab es in Heidelberg keinen Anhaltspunkt mehr. Da schien das einfachste vielleicht das wenigst falsche.

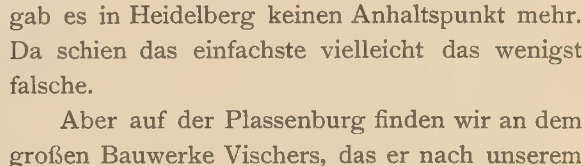


Abb. 18.
Giebeleinfassung
von der Plassenburg.

Aber auf der Plassenburg finden wir an dem großen Bauwerke Vischers, das er nach unserem Otto-Heinrichsbau aufführte, jetzt noch zwei Giebel, die uns das Detail jener Heidelberger Treppengiebel geradezu vollkommen überliefern.

Hier gibt uns unverdrossenes Studium endlich wieder einmal ein wirklich zuverlässiges Muster. So war es in Heidelberg, ganz genau so! Treppen mit Gesimsen abgedeckt, rechtwinklig abgesetzt, einfach mit verputzten Backsteinen eingefaßt, und im Zwickel eine Volute, ganz bürgerlich (Abb. 18). Aber ganz charakteristisch. Und hinreichend genau mit Merian übereinstimmend, daß kein Zweifel bleibt.

*) Die Ansichten von dem Gewesenen gehen da trotz des Skizzenbuches noch weit auseinander. Man vergleiche Schäfers Vorschlag mit dem der besten Kenner des Bauwerks Koch und Seitz (Deutsche Bauzeitg. 1903 Nr. 30—39), beide gar nicht zu vereinigen.

Hier wären wir wirklich imstande, den rückwärtigen Doppelgiebel nach dem Garten zu vermutlich genau so wieder zu errichten, wie er einst stand. Denn unser Kaspar Vischer hat seine Form offensichtlich ohne jede Änderung nach der Plassenburg übertragen, nachdem er sie zum ersten Male in Heidelberg angewandt hatte.

Um so mehr ist das Plassenburger Beispiel wichtig, als es uns in zwei Fällen dasselbe zeigt: einmal den Treppengiebel mit durchlaufenden Gesimsen, ganz in Sandstein, opulent, — und einmal mit kurzen abgesetzten Gesimsen, die Vertikalen in Backstein, verputzt, wie es auch in Heidelberg mehrfach vorkam. Aber die Schnecken im Zwickel und die Gesimse sind in beiden Fällen völlig gleich. So dürften sie denn auch in Heidelberg ganz die gleichen gewesen sein —, ja sie müssen es. Denn alles erweist nur, daß unser Heidelberger Meister Vischer, der dort ja die Rückgiebel mit erbaute, in seinem einmal Gelernten unerschütterlich verharrte.

Nur im Ornament an der Plassenburg gab er sich, einmal in seinem Leben, ganz gründlich aus; — aber selbst alles das blieb, wie gesagt, etwas bäuerlich, und trotz allen Wechsels immer im gleichen Kreise und schließlich fast ein wenig eintönig. Und — ganz allein kann er das noch nicht einmal gemacht haben.

Ein Meister dagegen wie C. F., der schon 1546 am Kamin und Gläsernen Saalbau so Tüchtiges leistete, würde Colins 1558 nicht nur ganz entbehrlich gemacht, ihn vielleicht sogar tief in den Schatten gestellt haben, denn auch figural stand er auf bedeutender Höhe, wie das mit seinem Monogramm bezeichnete Huttensche Denkmal in Steinheim deutlich beweist. Nur architektonisch war er früher wenig geschult und unsicher, aber schon 1554 (Steinheim) unendlich besser, als 1558 die Künstler des Otto-Heinrichsbaus. Also auch er war nicht mehr in Heidelberg.

Die vielleicht auch demselben C. F. angehörigen schönen Denkmäler der Ehinger zu Kilchberg in Württemberg haben nichts mehr von dem Stile Flettners. In der Stiftskirche zu Aschaffenburg das wunderbar feine Kenotaph eines Hofbeamten des Kurfürsten Albrecht von Mainz von 1533 noch am ehesten. —

Man könnte den Meister C. F. etwa in dem Bildhauer des Grabmals Michaels II. zu Wertheim von 1534 vermuten, dessen Aufsatz ausnahmsweise stark im frühen Stile Flettners gehalten ist. Der

Meister nennt sich dort Christophorus statuarius und könnte das Grabmal recht gut nach einem Flettnerschen Entwurfe gemacht haben; in der Ausführung zeigt es freilich eine recht freche und noch jugendlich frische Faust, in stärkster Abweichung von Flettners so gehaltener und feiner klassischer Gestaltungsweise.

Zu allerletzt muß man doch wohl die Möglichkeit ins Auge fassen, Caspar Flettner, des großen Peter ältester Sohn, habe für seinen Vater jene Arbeiten in Stein ausgeführt, sei jener C. F., wenn auch dafür bisher weiter kein Anhalt gefunden ist. Denn der junge Flettner muß 1546 etwa 25 Jahre alt gewesen sein, also gerade in dem richtigen Alter; noch nicht ganz selbständig, aber doch wohl fähig, im Geiste seines Vaters dessen Entwurf zu verwirklichen. Die Arbeiten C. F's. nähern sich in der Tat denen des alten Meisters Peter mehr als irgend welche anderen, die nach ihm gemeißelt sind.

Hoffentlich gelingt es zuletzt doch, den jedenfalls ungemein fähigen Meister C. F. noch einmal sicher festzustellen, da er ja auch sonst, besonders als vornehmer Porträt-Bildner eine eingehende Würdigung verdient.

Wie er nun auch heiße, so haben wir aber in dem Genannten den deutschen Bildhauer zu sehen, der alle diejenigen Arbeiten zunächst zu Lebzeiten des Meisters, sodann nach seinem Tode in Stein übertrug, die nach Flettners Entwürfen in Heidelberg für Friedrich II. ausgeführt wurden.

Die damals noch geringe Selbständigkeit des so begabten und tüchtigen Steinbildhauers deutet auf verhältnismäßige Jugend; macht es denn auch erklärlich, weshalb nicht der Gläserne Saalbau auch im Innern im Renaissancestil ausgeführt wurde. Flettner lebte eben nach Friedrichs Thronbesteigung keine drei Jahre mehr und mag mit der Einwirkung auf die Fassade gegen den Hof zu zufrieden gewesen sein, die ja im Verein mit dem neuen Palaste allein ins Gewicht fiel. Das Innere des Saalbaues blieb fast völlig den alten Werkmeistern anheimgestellt und wird ganz von Jakob Heyder bearbeitet sein — mit Ausnahme der paar Gewölbkonsolen und Schlußsteine oben im Erker, deren Zeichnung noch von Flettner, deren Ausführung von C. F. stammt, die aber stark an Einzelheiten des unteren Hirschvogelsaales zu Nürnberg erinnern.

Es scheint mir nach alledem zu vermuten, daß C. F. ein hervorragender Schüler oder Geselle Flettners gewesen sein wird, dem die Ausführung von Stein-Bildhauerarbeiten zufiel, der sich aber noch nicht architektonisch, sondern nur als Ornamentiker und Figurist ausgebildet und bewährt hatte. Und deshalb bleibt der Gedanke an Caspar Flettner so verführerisch.

Flettner, dessen Medaille des Kurfürsten Friedrich und seiner Gemahlin Dorothea von Dänemark ich am Anfang abbildete, als deutliches äußeres Zeichen seiner Beziehungen zu unserem fürstlichen Mäzen, wird gerade durch diese letztgenannte Medaille als Autor unseres Kamins nochmals bestätigt. Man vergleiche Dorotheens Wappen am Kamin in Heidelberg (Abb. 45) und auf der Medaille.*)

So liegt denn nichts näher, als daß Kurfürst Friedrich seinen Meister Flettner, der soviel für ihn schon gewirkt, auch mit dem Entwurf der Fassade des neuen Palastes betraut haben möchte, vielmehr es ist eine zwingende Schlußfolge, daß Flettner, wenn er die rechtwinklig zum Otto-Heinrichsbau stehende Hallenfront des Gläsernen Saalbaues schuf, auch in Beziehung treten mußte zu der in gleicher Zeit — ebenso unabhängig von der Hinterfront, erwachsende Fassade des Otto-Heinrichsbaus. Diese und die Saalbaufront als Ausfüllung der bisher leeren Ecke sind und bleiben zusammengehörig, stehen heute noch in vollkommenster Harmonie des künstlerischen Gedankens zueinander.

Kann dies aber richtig sein — so, wie oben ausführlich begründet, nur unter der unabweisbaren Voraussetzung, daß Flettner in Oberitalien war, daß er Bologna, Ferrara, Como kannte, daß er dort Studien gemacht, womöglich gearbeitet, d. h. geschnitzt hat. Denn das muß der erste Meister des Otto-Heinrichsbaus alles erfahren, gesehen, gelernt haben.

Reimers, der Flettner zuerst zum Gegenstand einer Monographie machte, spricht dem Künstler jede persönliche Kenntnis Italiens unbedingt ab, während Lichtwark, der schon vorher dem Künstler als

*) Freundliche Hinweisung des Herrn Dr. Georg Habich nach dem Aufsatze von Dr. Riggauer-München in Mitt. der bayer. numismatischen Gesellschaft XX.

Ornament-Meister ausführliche Würdigung gewidmet hatte,*) Flettners Kenntnis Italiens für unbestreitbar erachtet. Domanig und Lange schließen sich dieser letzteren Erkenntnis an.

Reimers entnimmt seine Ansicht dem Umstande, daß Neudörffer von einem Aufenthalt Flettners in Italien nichts wisse, während er bei Anderen solche Reisen ausdrücklich betone und rühme. Stets habe Neudörffer von Studien in Italien viel Aufhebens gemacht; wo er dergleichen nicht erwähne, seien sie auch nicht vorauszusetzen. Den italienischen Charakter der Flettnerschen Arbeiten könne man ganz einfach daraus erklären, daß andere solche Studien mitgebracht hätten, die ihm zugänglich gewesen seien.

Die Kurzsichtigkeit dieser Logik ist in die Augen springend. Denn die Möglichkeit, daß Flettner in Italien gewesen sein kann, ohne daß Neudörffer darüber unbedingt hätte berichten müssen, besonders da Neudörffer von Flettner nicht viel Notiz nimmt, ihn überhaupt eigentlich nur als Miniatur-Schnitzer würdigt, muß doch ohne weiteres zugegeben werden; obendrein braucht Neudörffer keineswegs von allem, also auch nicht von Flettners italienischen Reisen gewußt zu haben; ja daß er jenen näher gekannt hat, scheint bei der Kürze seines Berichtes kaum erwiesen. Flettner war bereits seit einem Jahre tot, als Neudörffer schrieb, und scheint, was ins Gewicht fällt, ein eigenartiger Kauz gewesen zu sein, mit einer vielfältigen, vielleicht wilden Vergangenheit — wohl nicht unerheblich älter, als man gewöhnlich annimmt, und hauste still in seinem Winkel am Spitzenberg zu Nürnberg, außerhalb des städtischen Verkehrs.

So wußte man in Nürnberg 1546 sicher gar nicht viel mehr von dem so höchst merkwürdigen Manne, als daß es seine Lust sei, in Lithographenstein feinste Reliefs für Goldschmiede und hundert wunderliche Köpfe in einen Kirschkern zu schneiden, — daß er aber auch in Geometrie, Perspektive und anderen Wissenschaften, wie in Architektur höchst erfahren sei.

Und darum wandte sich denn auch der kluge Doktor der Medizin Walter Ryff (Rivius) gerade an ihn, als es sich darum handelte, sein neuestes Buch über Architektur, die Übersetzung des Vitruv**) mit

---

*) A. Lichtwark, Der Ornamentstich der deutschen Frührenaissance, Berlin 1888.

**) Vitruvius Teutsch, Nürnberg, Petreius, 1548.

schönen und zuverlässigen Illustrationen im Geist der neuen italienischen Kunst auszustatten. Nirgends in Deutschland fand der Straßburger Gelehrte den wissenden Künstler und Architektur-Verständigen als gerade in Nürnberg am Spitzenberg.

Andere Leute, besonders im Südwesten, scheinen also damals doch noch mehr von Flettner gewußt zu haben, vielleicht von lange her, als der Nürnberger Schreibmeister, dessen Nachrichten uns ja an sich höchst schätzenswert sind.

Daß Flettner nun gar, wie Reimers meint, seine in jener Zeit ganz einsam dastehenden und herrlichen, echt italienischen Geist atmenden Blätter in Holzschnitt und Zeichnung nur nach den Aufnahmen und Reiseskizzen anderer Künstler, die aus Italien kamen, nachgezeichnet oder neu erfunden haben soll, — das ist völlig undenklich. Denn, wo und wer sind denn diese Künstler mit den reichen Studienmappen, von deren Abfall Flettners Kunst sich ernährt hätte? Von ihnen und ihren Werken müßten doch noch mehr Spuren vorhanden sein! Die Meister wären im Dunkel verschwunden, und der Schüler allein wäre im Tageslicht geblieben?

Gerade dadurch ist ja unser Flettner seinen Zeitgenossen so sehr voraus, daß er in seinen Arbeiten eine weit vollkommenere Kenntnis und Beherrschung der neuen italienischen Architektur betätigt, als sie bei irgend einem anderen deutschen Künstler jener Zeit gefunden wird. Er allein ist in den italienischen Geist so tief eingedrungen, daß man seine Werke dieser Art gerade aus seinen späteren Jahren öfters für solche wirklich italienischer Künstler gehalten hat, während die beiden Einzigen, die hier noch genannt werden können, Burgkmair und Holbein, ihren deutschen Charakter nirgends verkennen lassen. Und dabei hat er gerade als Bahnbrecher für italienische Kunst so viele Nachahmer gefunden!

Auch Flettners erstes und einziges bisher beglaubigtes größeres Bauwerk trägt das reinste italienische Wesen zur Schau, und noch Lübke läßt es unentschieden, ob der Hirschvogelsaal zu Nürnberg das Werk eines Italieners oder eines in Italien gebildeten hochbegabten deutschen Meisters sei. Jedenfalls finde es als Werk reiner italienischer Art aus dieser Zeit diesseits der Alpen nicht seinesgleichen.

Das ist völlig richtig, und wer immer das Äußere dieses Saales gegen den Garten zu betrachtet (Abb. 19), glaubt, einem echt italienischen Gartenhause gegenüber zu stehen. Das reiche Hauptgesims mit seinem wiederkehrenden Ornamentplattenfries habe ich erst darauf untersuchen müssen, ob es wirklich aus Stein bestehe, da es täuschend den Eindruck eines reinen Terrakottengesimses macht.

Schon wenn nichts anderes von Flettner existierte, als dieser Gartensaal, so könnte man einen längeren Studienaufenthalt des Künstlers in Italien doch nicht mehr leugnen; und zwar wie bemerkt, im oberitalischen Terrakottenlande. Freilich Reimers wußte noch nichts davon, daß Flettner auch der Künstler des genannten herrlichen Bauwerkes war; mit dieser Tatsache hat uns erst Lange bereichert, obwohl schon Neudörffer uns von Flettners prächtigem Kamin für Hirschvogel am Schwabenberg spricht.

Der Hirschvogelsaal deutet mit seinen echt bolognesischen Bogenfenstern mit Mittelsäule und Kreisfüllung darüber nicht nur ins Terrakottenland, sondern direkt nach Bologna. Solche Fenster kommen ja weiter im Süden, bis nach Florenz hin, zahlreich vor; die am Palazzo Strozzi sind vielleicht die bekanntesten. Aber gerade die Verbindung mit den übrigen Formen des Bauwerkes, insbesondere der deutliche Hinweis auf Backstein und gebrannte Tonverzierungen, gestattet nur den Schluß auf Bologna, wo die bezeichneten Maßwerkfenster um 1490—1530 geradezu allgemein üblich waren.

In der Tat bestätigen solche Beziehungen zu Bologna die von Flettner geschaffenen Holzschnitte und Handzeichnungen auf das deutlichste. Ja, wir können aus ihnen sogar den Weg, den er auf seiner Reise dort studierend oder arbeitend — wohl beides — genommen haben muß, sehr wohl erkennen.

Dieser Weg führt über Lugano, Como, Bergamo, Brescia, Bologna und Ferrara.

Dafür haben wir unter seinen architektonischen Holzschnitten, in denen er vorwiegend sein architektonisches Wissen niederlegte, nicht ohne gleichzeitig sein Können zu beweisen, die unbestreitbaren Urkunden.

Diese Holzschnitte enthalten Studienergebnisse im norditalienischen

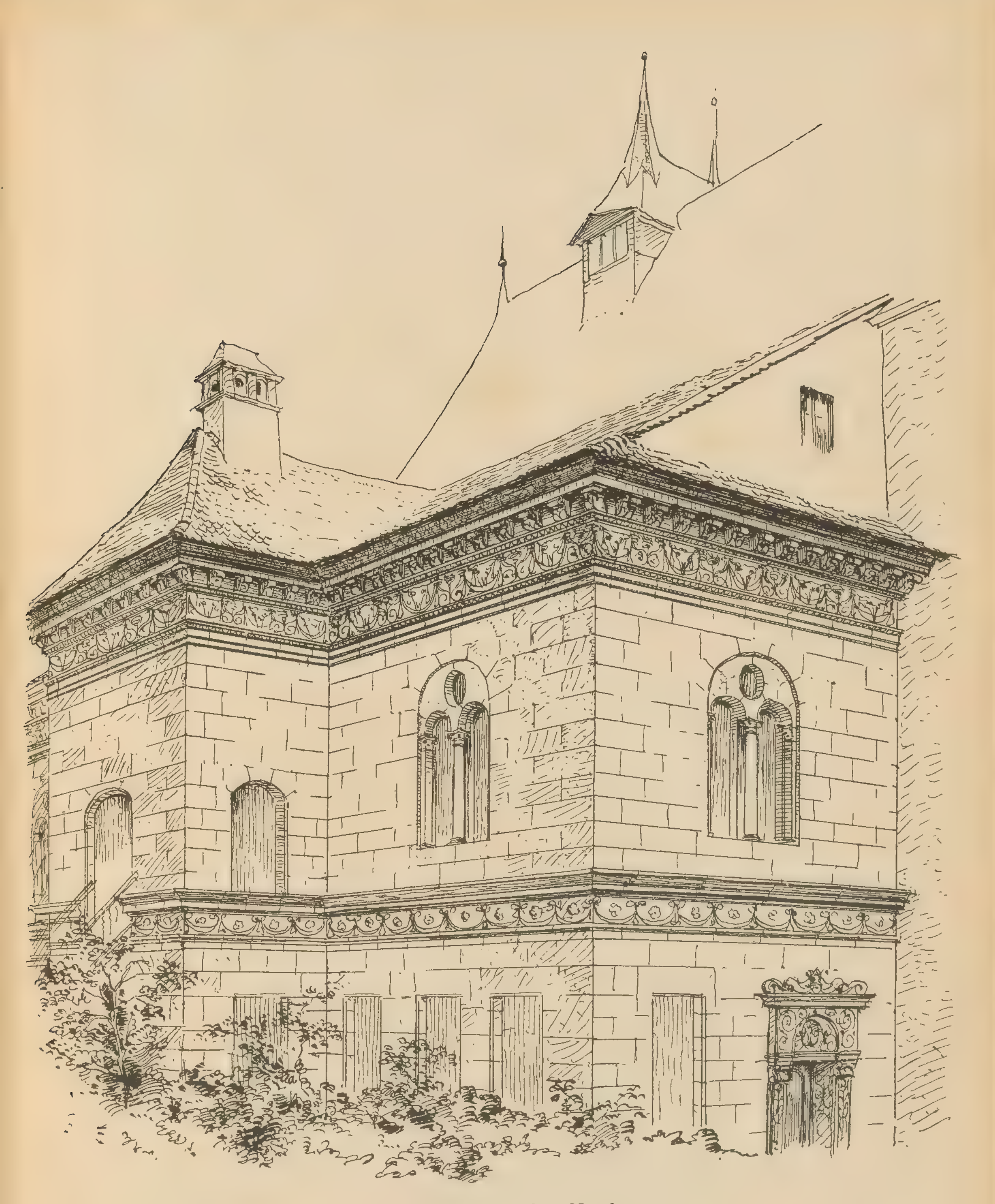


Abb. 19. Hirschvogelsaal zu Nürnberg.

frühen Renaissancestile zu eigenen Kompositionen verwertet, häufig sogar zu wirklich ausgeführten Arbeiten.

So befindet sich die Tür R. 53 vereinfacht und ohne Aufsatz, in Holz ausgeführt und aus dem Imhoffschen Hause stammend, heute im Rathause zu Nürnberg, die kleine R. 54 in Stein ohne große Abänderung am Hirschvogelsaale. Der große Triumphbogen von 1541 ist zu Karls V. Einzug in Nürnberg verwirklicht gewesen, die vier schönen Betten waren einst sicherlich auch in Wirklichkeit vorhanden. Seine Grotesken sind als reine Holzintarsien gedacht und haben vermutlich auch einst als solche existiert, wie ein anderer Holzschnitt Hans Sebald Behams wohl am deutlichsten ergibt. Das ganz ersichtlich nach der Vorderseite einer damals wirklich vorhandenen eingelegten Schieblade von Flettners Erfindung angefertigte*) Ornamentblatt ist mit einem wohlerkennbaren Holzprofil umgeben und trägt von Beham nur das Monogramm, von Flettner die ganze Erscheinung auf das deutlichste im Angesicht.

Im Germanischen Nationalmuseum zu Nürnberg steht ein schöner Schrank echt Flettnerschen Gepräges, nach allgemeiner Ansicht ein Werk seiner Erfindung. Flettner muß sich, nach seinen Holzschnitten zu urteilen, viel mit dem Entwurfe architektonisch gestalteter Möbel für die Ausführung befaßt haben, — und so wird auch das oben genannte Blatt Sebald Behams, das übrigens nicht das einzige seiner Art ist, unbedingt ein letzter Rest eines längst verschwundenen Kastenmöbels von Flettner sein.

In diesen Werken ist aber überall unverkennbar die Absicht hervortretend, das Wissen und die Beherrschung auf dem Gebiete italienischer Renaissance im vollen Glanze erscheinen zu lassen. Denn das bedeutete damals die Höhe aller Kunst, besonders für Deutschland; handelte es sich in Italien um die Wiederbelebung der »alten guten« Kunst der Römer, so galt es in Deutschland der Einführung des in Italien Gefundenen.

Bei Flettner finde ich nun dreimal ziemlich getreu das schöne Rankenkapitäl des Portals vom Dome zu Lugano, mit dem hängenden Kopfe darin (Abb. 20), sicherlich eines der eigenartigsten Muster, von

*) Bei Lichtwark a. a. O., S. 178, Abb. 90.

dem sich als unzweifelhaft annehmen läßt, daß ein Nordländer, ohne das Original gesehen zu haben, schwerlich gerade auf diese merkwürdige Form kommen konnte. (R. 53, 62 und 69.)



Abb. 20.
Vom Dom zu Lugano.

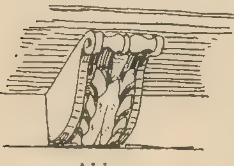


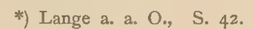
Abb. 21.
Vom Dom zu Como.

Der Dom zu Como, jener herrliche Frührenaissancebau, an dessen Fassade sich die merkwürdige Konsole vierfach vorfindet, deren Nachbildung wir oben bereits im Innern des Otto-Heinrichsbaus antrafen (Abb. 13 und 14), weist manche Formen auf, die in Flettners Holzschnitten oder sonst bei ihm wieder erscheinen. Ich führe davon nur eine Hauptgesimskonsole an (Abb. 21, vergl. Holzschnitt R. 54); sonst ist mir etwas Ähnliches tatsächlich nie vorgekommen.

Auf Bergamo und Brescia weisen die Flettner ganz eigentümlichen Säulenkandelaber hin, die er in seinen Holzschnitten (z. B. R. 61) und in dem wunderschönen Blatt, das Lange in Erlangen auffand, darstellte*). In S. Spirito zu Bergamo finden sich zwischen den Kapellenbögen eine Reihe ganz verwandter Gebilde. Ähnliches gilt für Brescia, wo z. B. die Säulen des Grabmals des M. A. Martinengo im Museum eine Gestalt tragen, die jedem Flettner-Kenner aus seinen Holzschnitten wohl vertraut ist.

Über diesen von Flettner in Italien mit Gewißheit genommenen Weg ließe sich noch vielerlei Genaueres sagen, — es drängt aber zur Hauptsache.

In Bologna muß unser Flettner eifrig Studien gemacht haben, wenn er nicht gar dort gearbeitet hat. Schon die vielen Fischmenschen, die auf seinen Blättern und Zeichnungen vorkommen**), werden von daher stammen. Wimmelt es doch dort von solchen Gebilden, so insbesondere oberhalb der Fenster als Bekrönungen (vergl. Abb. 15). Aber allerlei Dokumente gibt es, die deutlicher reden.



*) Lange a. a. O., S. 42.
**) Haupt a. a. O., S. 85.

So ist es kaum wohl anders möglich, als daß Flettner sein Kapitäl (R. 68) — das ich hier nach seiner eigenen schönen Originalzeichnung gebe, die sich in Erlangen unter seinem Nachlasse befindet (Abb. 22), — dem hier skizzierten in Bologna auf der Straße oftmals vorkommenden (Abb. 23) nachgebildet hat, freilich mit einigen unvermeidlichen Flettnerschen Zutaten. Denn ganz geistlos kopierte er nie. Die Basis der Säule finden wir in Como.

Abb. 22. Handzeichnung P. Flettners, Erlangen.

Ein ganz überzeugender Beweis seiner Anwesenheit in Bologna ist uns dazu geboten, wenn wir die reizvolle Holztäfelung in S. Petronio, welche jetzt die Wände der capella Malvezzi schmückt, genauer ansehen und prüfen. Ein Blick auf den Pilaster in der Mitte der Wand rechts mit den vielen Werkzeugen der Tischlerei und Schnitzerei (Abb. 24) — und wir sehen unseren Meister selber mit Schnitzmesser und Balleisen tätig. — Denn dieser Pilaster ist unzweifelhaft das Original eines fast identischen im Hirschvogelsaale zu Nürnberg (Abb. 25) — da daran doch nicht zu denken ist, daß der jüngere das Urbild sei.

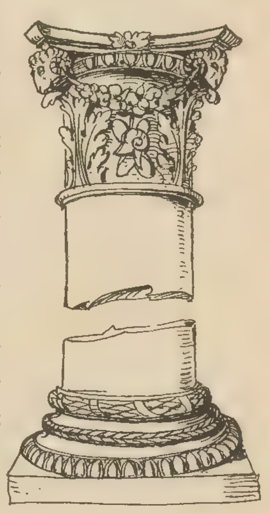


Abb. 23. Aus Bologna und Como.

Es sind hier in der Füllung des Pfeilers also die Werkzeuge der Holzschnitzerei und Tischlerei als Trophäen aufgehängt, aus schönem Nußbaumholz geschnitten, und zwar Säge und Zange, Hobel und Bohrer, Stemm- und Hohleisen, Winkelmaß und Zirkel,



Abb. 24. Vom Getäfel der Cap. Malvezzi in S. Petronio zu Bologna.

hier wie dort, und Flettners Wahrzeichen, die zwei gekreuzten Eisen, mit darunter hangend.

Die beiden Füllungen sind sich allzu ähnlich, als daß wir es mit einem bloßen Zufall zu tun haben könnten; dieser Trophäenpilaster steht dabei in der Täfelung ganz vereinzelt. Die gekreuzten Eisen führte Flettner schon 1526 in Mainz als sein Zeichen; und die Bologneser Täfelung ist erst gegen 1530 gefertigt. Ursprünglich schmückte sie aber nicht diese Kapelle in S. Petronio, sondern die Klosterkirche S. Michele in Bosco oben auf dem Berge, welche am Schlusse des 15. Jahrhunderts in prangender früher Renaissance erstanden war; und sie wurde geschnitzt von einem 1536 verstorbenen Olivetaner-Mönch, Fra Raffaelle da Brescia, der in Intarsien exzellierte, wie sie um jene Zeit in Oberitalien so sehr ver-

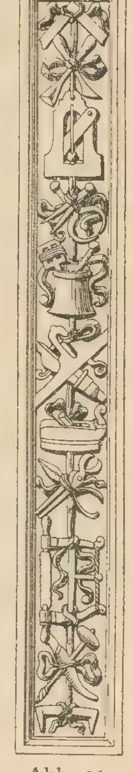


Abb. 25. Pilasterschaft aus dem Hirschvogelsaal zu Nürnberg.

breitet waren. Auch unsere Täfelung zieren in ihren Bogenfeldern reich eingelegte perspektivische Darstellungen von Architekturen, insbesondere aber von allerlei zu Stillleben gruppierten Gegenständen.

Im Friese darüber grüßt uns wieder ein alter häufig vorkommender Bekannter aus Flettners Darstellungskreise: der geflügelte Kopf mit der etwas dicken Nase, aus dem das Ornament sich entwickelt. Ist er z. B. nicht genau gleich dem auf der schönen Schale, die Lange zuerst veröffentlichte, die sich als Handzeichnung in Flettners Nachlaß zu Erlangen vorfindet?*)

Kurz — dieser Pilaster — und diese Fratze sind entweder Flettners eigenhändiges Werk, d. h. er hat hier als Mitarbeiter des Fra Raffaelle um 1530 geschnitzt, oder er hat diese Arbeiten um jene Zeit hier gesehen — denn 1534 hat er den gleichen Pilaster in Nürnberg angefertigt — und mit der Umgebung, insbesondere dem Friese, so genau gezeichnet und studiert, daß er diese Studien später so getreu benutzen konnte, wie es wirklich geschah.

Das Auftreten von Flettners gekreuzten Eisen in dem Pilaster müßte in letzterem Falle als eine zufällige Kombination von Handwerkszeug, die Fra Raffaelle gerade so gepaßt hätte, betrachtet werden. — Doch erscheinen die fraglichen charakteristischen Werkzeuge mir allzu absichtlich angebracht, als daß ich nicht der Auffassung zuneigen müßte, Flettner habe diesen Pilaster wirklich selber geschnitzt und so als sein Werk bezeichnet — besonders da eine ähnliche Pilasterfüllung wie bemerkt in der ganzen Kapelle sonst nirgends mehr vorkommt.

Sei dem, wie ihm wolle, wir haben hier die zuverlässige Feststellung der Anwesenheit Flettners in Bologna zwischen etwa 1528 und 1530 — denn im August 1530 war er sicher in Nürnberg, da er damals sich zum zweiten Male verheiratete. — Diese Ehe dauerte bis 1532, wo seine Gattin starb, wahrscheinlich im Frühjahr, und er schritt im November desselben Jahres dann zum dritten Male zur Ehe. So dürfte sein letzter italienischer Aufenthalt vermutlich spätestens Anfang Sommer 1530 sein Ende gefunden haben müssen. Noch 1528 war er in Deutschland stark beschäftigt; es stammen aus diesem

---

*) Lange a. a. O., S. 50.

Jahre seine meisten Medaillen pfälzischer Fürsten, wodurch ohne Zweifel allerlei Abwesenheit von Nürnberg bedingt wurde. Nach allen diesen Umständen dürfte man also Flettners Aufenthalt in Italien ziemlich genau zwischen 1529 und Mitte des Jahres 1530 zu setzen haben.

Aber auch von seinem Aufenthalt in Ferrara finden sich ganz erhebliche Spuren, ja die stärksten überbaupt seines italienischen Studienaufenthaltes.

In Italien war es um jene Zeit Sitte, wie oben erwähnt, und besonderer Geschmack, Bogenfüllungen in Täfelungen und Möbeln mit Intarsien auszufüllen, die anfänglich Ornament, später auch allerlei anderes, Stillleben, perspektivische Architekturen, darunter berühmte Kunststücke, sogar bedeutsame figürliche Darstellungen enthielten. Unter ihnen sind die architektonischen Perspektiven in diesen Füllungen besonders beliebt gewesen. Berühmte Arbeiten solcher Art finden wir an den Rückwänden der Chorstühle des Domes zu Ferrara. Da sind die verschiedensten Abbildungen von Gebäuden aller Art jener Zeit aus der Stadt Ferrara vorhanden, so daß ein Italiener diese Reihe von Intarsien geradezu eine Ikonographie der Stadt Ferrara genannt hat.



Abb. 26. Von der Täfelung im Dom zu Ferrara.

Ich gebe (Abb. 26) eine solche Darstellung in Skizze als Beispiel und bemerke, daß diese Intarsien heute leider teilweise sehr verwüstet sind, öfters zum Teil oder ganz abgefallen, so daß manche Darstellung nur noch aus den stehen gebliebenen Leimfugen zu rekonstruieren ist.

Unter Flettners Holzschnitten zeigen zwei ebenfalls solche perspektivische Architekturen als Bogenfüllungen, durch die Maserung deutlich als Intarsia gekennzeichnet: das Bett, R. 57 und der Holzschnitt Bathseba und David, R. 6. (Abb. 27 und 28.)

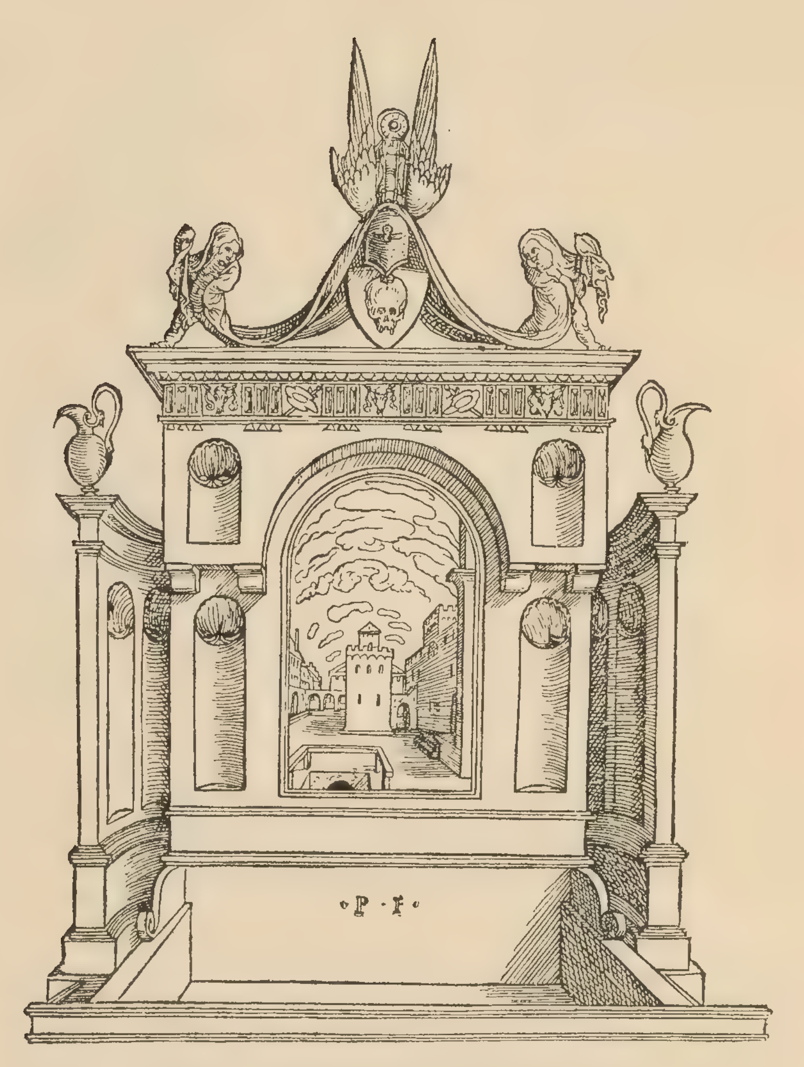


Abb. 27. Aus einem Holzschnitt P. Flettners, R. 57.



Abb. 28. Holzschnitt P. Flettner R. 6.

Eine Vergleichung mit einer Ansichtspostkarte aus Ferrara, die ich hier einfüge (Abb. 29), ergibt deutlich, daß diese zwei Intarsien nichts anderes sind, als wenig veränderte Darstellungen des Kastells von Ferrara.

Der Turm auf der letzten Intarsia ist ersichtlich ein Bologneser dem der Asinelli ähnlicher Turm, der an die Stelle der Bastion auf R. 57 trat, dafür ist hier der in Wirklichkeit am Kastell vorhandene Zinnenumgang auf Konsolen weggelassen, der wieder auf der anderen Intarsie richtig auftritt.

Nun — und mustern wir gar die Reihe der eingelegten Perspektiven im Chorgestühl des Domes zu Ferrara, so finden wir, daß die siebente Füllung von der Mitte aus nach rechts — sich mit der bei Flettners Bett R. 57 fast genau deckt. Sie ist, obwohl meist abgefallen, in den Linien noch ziemlich erkennbar, vermutlich einst das Original gewesen, das Flettner zweimal annähernd wiedergab.



Abb. 29. Kastell zu Ferrara.

Fassen wir ferner den öfters als Vorbild des Otto-Heinrichsbaus genannten Palazzo

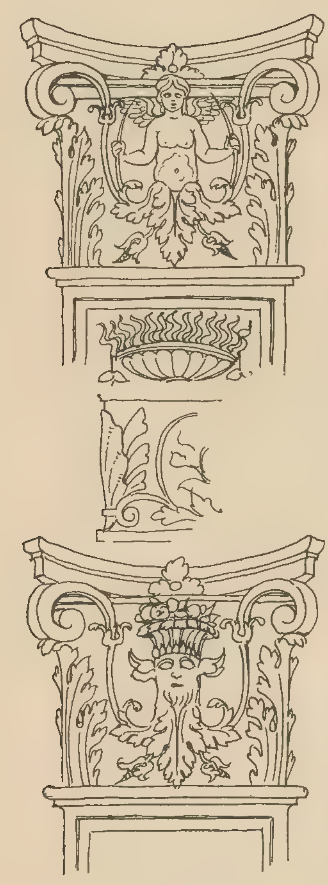


Abb. 31. Kapitäl vom Pal. Roverella zu Ferrara.

Roverella ins Auge, der, an einer Hauptstraße gelegen, heute als Klubhaus der Kaufleute dient und in der Mitte seiner Fassade einen polygonen Erker des 17.—18. Jahrhunderts trägt (Abb. 30).

Wir sehen, sein System ist, wie oben bemerkt, eigentümlich durch die breiten Felder zwischen den Pilastern, die je zwei Fenster mit einem Pfeiler von ungebührlicher Breite dazwischen enthalten. Das ganz Gleiche, wie später am Otto-Heinrichsbau, nur daß man dort alle Fenster in gleiche Achsenweite gebracht und den breiten Pfeiler (später) durch die Figurennische gebrochen hat (Abb. 44).

Die reiche Pilaster- und Friesarchitektur ist aus trefflich modellierten roten Terrakottaplatten hergestellt. — Die Ornamentpilaster tragen zweierlei Kapitäle (Abb. 31).

Wer Flettners Holzschnitte genau kennt, kann keinen Augenblick im Zweifel sein, daß das schöne Kapitäl R. 65 (Abb. 32) weiter nichts ist, als eine Kombination aus den zweien des Palazzo Roverella. Die Figur, welche die Ranken faßt, ist aus dem ersten, die Krönung mit einem Fruchtkorb aus dem zweiten Kapitäl getreulich entnommen.



Abb. 32.
Holzschnitt P. Flettner R. 65.

Und die Palmette an der Ecke des Kapitäls, die das Akanthusblatt ersetzt, ist an einem Fries im selben Palaste



Abb. 30. Palazzo Roverella zu Ferrara.

im Hofe zu finden (Abb. 31, mitten). Kurz — unser Flettnersches Kapitäl ist eine Kombination von dreierlei Motiven aus dem genannten Palaste zu Ferrara.

Außerdem — jene Palmette! — Sie kommt unzählige Male in Ferrara vor. Ein ungezahntes krautartiges Blatt mit einer Reihe eigentümlicher hakenartiger kleinerer Blätter, die dahinter hervorkommen; — eine ganz eigentümliche Form, die wie gesagt in Ferrara zu Hause, im übrigen Italien nur ganz vereinzelt zu finden ist (Abb. 21, 33).

Nun, — außer in Ferrara kommt diese Palmette dennoch sonst noch öfters vor, aber nicht in Italien, sondern — bei Flettner auf fast allen seinen Holzschnitten und Handzeichnungen; dann auch in seinen Schnitzereien und seinen Architekturen in Stein. Überall taucht sie immer von neuem auf, sozusagen als die Visitenkarte des Künstlers, jedoch nur in seinen späteren Jahren nach 1530. So: im Tucherhause, im Hirschvogelsaal zu Nürnberg, am Heidelberger Kamin, im Gläsernen Saalbau, am Denkmal des Kurfürsten Albrecht zu Mainz (Abb. 34).

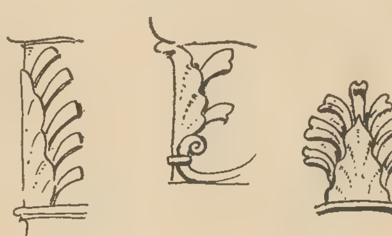


Abb. 33. Palmetten aus Ferrara.






Abb. 34. Palmetten des P. Flettner.

Offenbar hat er sie sich aus Ferrara geholt und ferner beibehalten.

An einer besonders interessanten Stelle in Ferrara gewinnt, wie schon oben bemerkt, diese Palmette hervorragende Wichtigkeit für uns: am Fensterfries über dem Hauptportal des Palazzo Schifanoia, der Villa der Este seit Borso, die Kurfürst Friedrich II. 1530 besuchte, was bei Leodius ausdrücklich erwähnt wird. Da finden wir unseren Palmettenfries von jener oben erwähnten schärfst ausgeprägten, gerade und verkehrt abwechselnden Form (Abb. 17), die in Heidelberg an den obersten Fenstern (Abb. 11) völlig getreu nachgebildet ist.

Ganz ähnliche, ja gleiche Friese gehören aber zu dem unent-

behrlichen Rüstzeug Flettners. Auch er hat sich also diesen Fensterfries an der Villa draußen getreulich gemerkt.

Daraus dürfte wohl gar deutlich hervorgehen, daß unser Flettner wirklich und leiblich in Ferrara und Bologna war, und daß er dort gründlich studiert und gezeichnet hat, vielleicht sogar gelegentlich geschnitzt, — wo sich die Veranlassung dazu bot und es wohl lohnte.

Und es muß dies wohl um das Jahr 1530 gewesen sein, um dieselbe Zeit, da der Kurfürst Friedrich II. noch als Pfalzgraf im Gefolge seines Kaisers sich dort befand, als er sich auch Venedig, Mantua und Bologna gründlich ansah; letzteres hatte am 24. Februar einen ungeheuer festlichen Einzug Karls V. erlebt, der mit allen Mitteln der Kunst, insbesondere der neuen Architektur verherrlicht wurde. Hoghenberg hat uns darüber die herrlichsten Kupferstiche hinterlassen, die in ihren ornamentalen Ausschmückungen öfters den Gedanken nahe legen, auch Flettner müsse sie einmal zu Gesicht bekommen und gründlichst durchstudiert haben.

Wenn nun aber 1530 Friedrich sich in Italien aufhielt, und gerade in dem letztgenannten Jahre Flettner die schöne Medaille mit: Spes mea Deus für den Fürsten schuf,*) — wächst dadurch nicht die Wahrscheinlichkeit der Anwesenheit unseres Künstlers in Italien, zum Beispiel im Gefolge des Pfalzgrafen? — Oder gar als Landsknecht?

Denn welchem Freunde Flettners fällt da nicht ein, was er Ende der zwanziger Jahre unter sein Selbstporträt, »Veyt Bildhauer«, da er sich als einen Landsknechten darstellte, geschrieben:

Viel schöner Pild hab ich geschnitten
Künstlich auff welsch und deutschen sitten.
Wiewol die Kunst yetz nimmer gilt
Ich künnt dann schnitzen schöne pild
Nacket und die doch leben thetten
Die weren weyt in Marck unn Stetten.
So aber ich das selb nit kan
Muß ich ein anders fahn an
Und wil mit meiner Hellenbarten
Eyns großmöchtigen Fürsten wartten?

Die berühmte Folge der Landsknechte, an deren Herstellung sich Flettner so umfassend beteiligte, ist sicher nach 1525 entstanden, wohl

*) Lange a. a. O., S. 109.

erst gegen 1528. Die Figur des Veyt Bildhauer ist aber, wie s. Z. schon Lange dachte, ein Porträt Flettners, was wir jetzt, seit ich das am Eingang unseres Buches wiedergegebene älteste und wohl einzige Porträt des Künstlers aus seiner Zeit (1551 gezeichnet), in Erlangen auffand, als ganz unzweifelhaft feststellen können.

In vollster frischester Manneskraft ist er dort dargestellt,*) mit schon etwas verwildertem Bart, — doch ein langer Prachtkerl von geschmeidigen Gliedern und verführerischem Kopf, auch wohl geschmeichelt und stark verjüngt. — Wer damit den etwas gealterten und zottigen Künstler vergleicht, als den sich Flettner schon 1533 auf seiner prächtigen Bettkomposition R. 59, wieder deutlich erkennbar, vorstellt,**) muß das zugeben.

Jedenfalls liegt auch die Möglichkeit nicht allzufern, daß, wenn Flettner um 1530 in Italien weilte, wenn der Pfalzgraf Friedrich um dieselbe Zeit dieselben Orte besuchte, und wenn in jenem Jahre Flettner für diesen Fürsten die Medaille arbeitete — unser Bildhauer damals, falls ihm heimische Arbeit gefehlt hat, im Gefolge des »großmöchtigen Fürsten«, der ja alle Augenblicke in Nürnberg war, als Trabant mit nach Süden gekommen sein kann.

Im Jahr 1530 modellierte er außerdem — ein gewiß nicht zufälliges Zusammentreffen, — zwei vortreffliche Porträtmedaillen des deutschen Kaisers Karl selber, die letzte mit dem Bild der Kaiserin zusammen. Also möchte man glauben, daß er auch mit dem gewaltigen in diesem Jahre in Italien weilenden Kaiser zusammen getroffen wäre, dem der Pfalzgraf Friedrich damals und öfter Heerfolge leistete. Und so kann der Ausdruck: Eines großmächtigen Fürsten warten vielleicht sogar auf Karl V. Bezug haben.

Alle diese Umstände deuten vereint auf den Aufenthalt unseres Künstlers bis Frühjahr 1530 in Oberitalien, gerade an den Orten, um die es sich hier besonders handelt. Wenn er dann im Frühling oder Sommeranfang nach Hause kehrte, so ist es völlig damit stimmend, daß er sich, um seinen Haushalt neu zu gründen, im August zum zweiten Male verehelichte, nachdem ihm seine erste Frau offenbar schon 1527/28 gestorben war, und er so als

*) Reimers a. a. O., S. 55.
**) Reimers, S. 15.

trübseliger Witwer sein leeres Heim im Stiche gelassen hatte.

Flettners sonstige Lebensumstände sind, wie man hier sieht, für die Beantwortung aller Fragen nach seiner künstlerischen Laufbahn von höchster Bedeutung, und es ist bedauerlich, daß wir gar so wenig von ihnen wissen. Immerhin ist, wie schon bemerkt, einiges Wichtige bekannt; das meiste davon danken wir Langes Bemühungen und Scharfsinn.

Als ganz oder ziemlich feststehend dürfen wir folgendes annehmen:

Peter Flettner ist wahrscheinlich noch in den achtziger Jahren des 15. Jahrhunderts geboren.

1522 siedelte er als Meister aus Ansbach nach Nürnberg über. Er wird damals schon verheiratet gewesen sein, denn wo später in den Ratsprotokollen die Rede von seiner ersten Frau ist, hat man nur ihren Vornamen erwähnt, nicht ihren Zunamen, während bei seinen beiden anderen Frauen, die aus Nürnberg stammten, der Zuname stets genannt wird.

Aus dieser ersten Ehe entsproß jener Sohn Kaspar, der 1539 wohl mündig, d. h. 18 Jahre alt wurde oder aus der Lehre kam, da damals Flettner mit seiner dritten Gattin das mütterliche Erbteil Kaspars sicherzustellen hatte; Kaspar würde also etwa 1521 noch in Ansbach geboren sein und wäre dann bei Flettners Tode 25 Jahre alt gewesen.

Flettners erste Frau wird 1527 oder 28 gestorben sein.

Er heiratete wieder am 8. August 1530; seine zweite Frau hieß Margarete Hohe, starb ihm aber auch schon bald wieder, vielleicht 1531, spätestens Frühjahr 1532.

Am 25. November 1532 heiratete Flettner zum dritten Male; die dritte Frau hieß Margarete, verwitwete Sonnenschein; sie überlebte ihren Gatten, dem sie eine, wie es scheint, treffliche Gattin war.

Wir haben von Flettner nur wenige architektonische Entwürfe, die datiert sind; diese wenigen jedoch genügen um einige wichtige Tatsachen zu beweisen.

Vor allem nachfolgende: die ältesten Arbeiten Flettners auf dem Gebiete der Baukunst und Ornamentik bleiben völlig im Formenkreise der Augsburger Frührenaissance; ja sie beweisen, daß Flettners

Jugend unter dem direkten Einflusse Burgkmairs gestanden hat. Der bekannte Sessel (Handzeichnung in Berlin)*) könnte von Burgkmair selbst stammen. Ich war früher sehr zweifelhaft, ob nicht deshalb diese Zeichnung trotz der Bezeichnung als Flettners Werk doch dem Augsburger Meister selber zuzuschreiben sei, bis ich fand, daß sämtliche früheren Zeichnungen Flettners ausnahmslos in gleicher Art an Burgkmair erinnern. So die zwei Orgeln in Berlin von 1527, die ebenso gut in der Reihe der »Baseler Goldschmiederisse« — die ja wohl alle augsburgischen Ursprungs sind, mit figurieren könnten.

In Erlangen befindet sich eine größere Zahl von Flettnerschen Handzeichnungen und mehrere Probedrucke seiner besten Holzschnitte, die so ungemein selten sind; dazu das Porträt Flettners, nach seinem Tode 1551 gezeichnet, das wir hier am Anfange abbilden, außerdem noch eine Reihe anderer Zeichnungen, die ganz offenbar seinen Schülern angehören. Kurz und klar: ein Teil seines künstlerischen Nachlasses, bald nach seinem Tode gesammelt, wohl 1551 von jemandem, der ihm noch nahe stand und damals sein Porträt zeichnete und zufügte.

Auch ein Blatt von HB finden wir dabei, — worunter wohl Hans Blum von Lohr zu verstehen sein wird, der zu denjenigen gehört, die von Flettner am stärksten beeinflußt waren. Vielleicht war dieser der Sammler der Blätter in Erlangen.

Unter diesen sind nun einige ganz spezifisch augsburgische, — auch ein reizendes Ornamentblatt, das von der Hand Burgkmairs selber sein wird. — Selbst eine Zeichnung der Orgel in der Fuggerschen Grabkapelle in St. Annen zu Augsburg, jedoch ein nicht ausgeführter Entwurf in Farben, weiß gehöht, von dem sich eine verkleinerte Kopie in Linien nebst der Angabe der wirklich ausgeführten Form in Basel unter den »Goldschmiederissen« vorfindet.**) Welcher Hinweis! —

Flettners Vergangenheit und künstlerische Schulung fällt eben nicht nach Rothenburg ob der Tauber oder Würzburg, überhaupt nicht nach Franken, — sondern nach Augsburg, — und zwar in den Bannkreis der »Geburtsstätte der Renaissance in Deutschland«, der Fugger-Kapelle in St. Annen.

---

*) Reimers, a. a. O. S. 5.

**) Hirth, Formenschatz II, 143.

Und die reizenden Darstellungen in den Baseler Goldschmiederissen, die das Chorgestühl in der Fugger-Kapelle darstellen*), wie man jetzt endlich entdeckt hat, — nicht etwa bloße Spielereien und Versuche sind, stammen von des jungen Flettners Hand. Er hat mit Adolf und Hans Adolf Dauher das geschnitzte Holzwerk der herrlichen Kapelle bearbeitet, — und ein Entwurf dazu hat sich in die Goldschmiederisse gerettet. (Wie sie wirklich aussahen, dürfte uns Hopfers Stich B. 19 vorführen.)**) Den ausführlichen Beweis für Obiges werde ich an anderer Stelle zu geben haben, es lag mir nur daran rückschauend den Blick zu erweitern in jene erste Stätte der Renaissance, wo die glänzendsten Bahnbrecher der neuen Zeit vereint wirkten für ein neues Evangelium in der deutschen Kunst: Albrecht Dürer, Hans Burgkmair, Peter Vischer, Adolf Dauher, der Maler der Orgelflügel Hans Holbein d. J. und — Peter Flettner.

Wir sehen den jungen Holbein zusammen mit Flettner, sogar an demselben Werke, der Orgel, tätig. Daher so manches Gemeinsame dieser zwei Künstler.

Wie gesagt, die Baseler Goldschmiederisse enthalten Augsburger Zeichnungen vorwiegend aus dem zweiten Jahrzehnt des 16. Jahrhunderts, und zwar, wie es scheint, nur Entwürfe für ausgeführte Arbeiten. Darunter solche für die Holzarbeiten der Fugger-Kapelle, die Chorstühle und die Orgel. — Und unter den Altarzeichnungen ist vermutlich die des verschwundenen Fugger-Altars auch noch versteckt.

Dabei aber befinden sich tatsächlich eine ganze Reihe Flettnerscher früherer Zeichnungen, so auch sogar ein etwas geändertes zweites Exemplar jenes Sessels, der nach Berlin, mit Flettners Namen bezeichnet, sich gerettet hat. Wieder andere Zeichnungen in Basel wiederholen sich in Flettners Nachlaß in Erlangen, und ferner bemerken wir noch eine Reihe von heute unverkennbaren frühen Arbeiten Flettners für Goldschmiedearbeiten, die seither unter dem unbestimmten Namen: »Baseler Goldschmiederisse« mit anderen ein stilles Dasein führten.

Das Ergebnis ist: wenn der Hauptstock des noch erhaltenen

*) Hirth, Formenschatz, II, 212—14.

**) Daselbst I, 99/100.

künstlerischen Nachlasses Flettners sich in Erlangen befindet, so ist eine ergänzende und teilweise korrespondierende reiche Sammlung seiner frühen zeichnerischen Arbeiten, die aus Augsburg stammen, in Basel unter den »Goldschmiederissen« vorhanden.

Und wenn wir in Erlangen eine Variante der Augsburger Orgel feststellen, deren zweite Zeichnung in Basel auftaucht, so sind wir erfreut, in Berlin an der Orgelzeichnung von 1527 mit Flettners Monogramm einige Details wiederzufinden, die wir soeben in Basel und in Erlangen gleichzeitig bemerkten.

Kurz — es ist hier kein Zweifel mehr; was die schon von Reimers als flettnerisch bestimmten und mit Namen und Datum bezeichneten ältesten Zeichnungen Flettners uns sagten, daß unseres Künstlers erste Arbeiten völlig im Augsburger Charakter gehalten sind, das erweitern die neuen Beobachtungen zu dem bedeutsamen Resultate: unter den Künstlern, die der Fugger-Kapelle ihre unvergleichliche Ausstattung schufen, war Flettner in der ersten Kraft seines Mannestums in hervorragender Weise tätig, sowohl als Ausführer, wie selbst als Erfinder und Entwerfer.

Ich halte ihn darnach unbedingt für den Künstler, der den Plan für die Chorstühle wie für die Orgel erdacht hat.

Auch dafür fehlt es nicht an Anhaltspunkten, daß Flettner selbst den Altar der Fugger-Kapelle gezeichnet haben könnte, während die Dauher ihn in Stein und Marmor übersetzten.

Ist diese Schlußfolgerung berechtigt, so hätten wir am Ende gar in dem berühmten Altar der Kirche zu Annaberg, den die Dauher dorthin lieferten, ein Werk flettnerscher Erfindung aus seiner ersten Manneszeit.

Es ist dabei nicht außer Auge zu lassen, daß Flettner damals in Augsburg bereits, 25—30 Jahre alt, schon auf einer hohen Stufe künstlerischen Könnens stand und selbst wohl etwas von Italien gesehen hatte, wenn auch etwa nur auf seiner Wanderschaft und flüchtig. Vielleicht war er schon damals »Meister Peter«, und vielleicht gerade er einer der starken Vermittler italienischer neuer Kunst nach dem Norden. Vielleicht ist sogar er in jener Frühzeit der eigentliche Träger des oben bezeichneten »Augsburger Charakters« nach und neben Burgkmaier.

Alle frühesten Zeichnungen und sonstigen Arbeiten unseres Künstlers sind also, soweit wir sie verfolgen können, bis 1527 wenigstens, in jener Periode von ausgeprägtester Augsburger Art, d. h. in echt deutscher Frührenaissance, noch mit einem Anflug spätgotisch malerischer Knorrigkeit und froher Willkür in der Einzelbehandlung und im Aufbau.

Seine Augsburger Manier nahm Flettner mit sich in sein neues Domizil. 1519 wurde die Fugger-Kapelle geweiht, bis 1522 finden wir ihn in Ansbach und dann in Nürnberg.

Nach 1520 entstand das schöne Denkmal des Herrn von Luchau in der St. Georgenkapelle bei St. Gumperti in Ansbach, Flettner »sehr nahestehend« (Lange), d. h. unbedingt von ihm entworfen und vielleicht im Modell fertiggestellt, von einem geschickten Manne in Stein gehauen.

Auch hier eine ganz unleugbare Reminiszenz an Augsburg und seine Fugger-Kapelle. Eine mächtige, von zwei Engelknaben gehaltene Kartusche mit Inschrift bildet dort in St. Annen bei zwei der vier prachtvollen Haupt-Reliefs, die die eigentliche Grabstatt schmücken, den Fuß. In Ansbach liegt auf den Pilastern oben ein ganz ungemein verwandtes Gebilde zwischen zwei geflügelten Putten.

Zusammen mit dem bisher Entwickelten bleibt schließlich selbst der Gedanke nicht allzuweit, daß Flettner nicht nur in Ansbach in starker Anlehnung an in Augsburg Gesehenes ein Grabdenkmal entwarf und ausführen ließ, — sondern daß er als Erfinder vielleicht gar den vorbildlichen zwei großen Platten, die neben den von Dürer gezeichneten das Fuggersche Grabmal schmücken, nicht ganz ferne stehen möchte. Der Stil dieser zwei letzten ist freilich ebenfalls stark Burgkmairisch, aber das sind Flettners damalige Werke alle. Der große Augsburger Meister hatte eben einen gewaltigen Einfluß auf den jüngeren Künstler, — und gerade er war ja der erste, der eine tiefer gehende Kenntnis und Beherrschung der italienischen Kunst sein eigen nannte und so ein bahnbrechender und hoch bewunderter viel nachgeahmter Meister wurde.

Wie oben entwickelt müssen wir bis gegen 1527 Flettner als der Augsburger Renaissanceschule angehörig betrachten. Seine architektonisch dekorativen Werke zeigen bis dahin den vorwiegend ornamentalen Stil; heiterer Fluß reichen Schmuckes in neuen

Formen aber nach einheimischer Auffassung mit einer jugendlichen Freude an Zierrat ist das Gültige. Selbst die Säulenschäfte sind mit Ornamenten bedeckt; alles nach der Luft zu in Spiel und Ornament gelöst.

Die nächste Datierung, die wir auf Flettners architektonischen Arbeiten finden, ist die Zahl 1533. Ein mächtiger Umschwung ist in diesen Werken. Eine neue große Auffassung beherrscht da den Künstler, und einen großen Stil handhabt er mit einer seither unbekannten Kühnheit. Regelrichtig sind die Formen, ohne pedantisch zu werden; groß die Linien. Der früher alles bedeckende Schmuck begrenzt sich wohl abgewogen auf die dazu gestalteten Teile, ruhige Fläche wechselt mit Ornament, strenge Grundlinie und Ernst der Erscheinung gibt den Grundton.

Dabei ohne Einbuße der Vollkraft und des Lebens. Ja vielmehr alles wird saftig und schwellend, kraftvoll und gesund.

Am stärksten zeigen uns das die Holzschnitte von 1533 und das Meisterwerk seines Könnens, der Hirschvogelsaal zu Nürnberg 1534/35.

Diese gewaltige Stiländerung, dieses bisher unerhörte souveräne Handhaben des Neuen wie die glänzende Vortragsweise erweist unsern Meister als auf der Höhe seines Könnens angelangt. In der Mitte der vierziger Jahre stehend hat er erst vor Kurzem den letzten und vielleicht wirklich glücklichen Ehebund geschlossen, und fühlt nun in sich die Kraft und den Willen, das Größte zu leisten. So weit ihm die Mittel zur Verfügung stehen, gelingt ihm dies.

Man sieht, — nach Eingang seiner letzten Ehe begibt er sich im vollsten und stärksten Wollen auf das neue Gebiet der Architektur und des Kunstgewerbes, insbesondere auch der Möbelerfindung.

Für Goldschmiede hatte er von jeher gearbeitet, und die drei schönen Pokale, die er jetzt noch in Holzschnitt herausgab, sind nur die Nachfolger unzähliger Entwürfe, deren erste in Basel im Buche der »Goldschmiederisse« zu finden sind, — deren letzte wir in Erlangen bewundern, bis zu einer Schönheit gesteigert, die Holbein selber nicht übertraf.

Der wundervolle Goldpokal des Mainzers Propstes M. Pfinzing im Germanischen Museum ist unzweifelhaft ebenfalls von Flettner ausgestaltet und zeigt die Jahreszahl 1534, wie der Hirschvogelsaal. Seine Emaillen mit Kindergestalten sind durchaus des Stiles unseres

Meisters. Pfinzing war Propst von St. Alban zu Mainz, ein weiterer Hinweis nach dieser Stadt.

Mit 1533 sind nur zwei Holzschnitte bezeichnet: sein erster Bettentwurf und eine Groteske auf schwarzem Grunde, der sich als Ergänzung aber eine zweite etwas kleinere ganz gleicher Art anschließt, offenbar gleichzeitig geschnitten.

Der prachtvolle Holzschnitt des Bettes R. 59 ist wohl einer seiner ältesten überhaupt, wenigstens dieser Art. Nur in Umrissen ohne Schattenangabe zeigt er uns eine mächtige Liegestatt ohne Himmel, aber mit hoher Rückwand, durch eine große Architektur mit geflügelter Maske als oberstem Aufsatz gegliedert. Diese Pilaster- und Nischenarchitektur mit ihrem Rundbogen-Muschelfriese erinnert wieder stärkstens an Bologna und Ferrara, insbesondere die bekannten Hauptgesimse, z. B. der Karthäuser-Kirche in letzterer Stadt.

Jedenfalls prägt sich in dieser Komposition ein reiner und strenger Wille, eine bewußte Richtung dahin aus, mit der zierlichen Frührenaissance zu brechen und sich den großen Wirkungen des entwickelten Stiles zu nähern.

Auf dem Bette sitzt nach rückwärts unser Meister selber, etwa 45 jährig, wie es scheint, im Begriffe mit einem Besteller oder Käufer des Bettes zu verhandeln. Dies Selbstporträt ist längst als solches erkannt, und so dürfte unser Blatt als eine Art Geschäftsempfehlung, als das erste vielleicht, zu betrachten sein, auf dem sich unser Meister den Nürnbergern als Architekten und Schöpfer baukünstlerisch gedachter Möbel vorstellt.

Als Versuch charakterisiert sich dieses Blatt deutlich durch den auf ihm in der Luft ohne Zusammenhang mit dem Übrigen gezeichneten Delphin.

Die beiden wunderschönen Ornamente (R. 80 und 88), — Intarsien auf schwarzem Grunde von 1533 dienen als willkommene Ergänzung dazu; ein Beweis und eine Empfehlung dafür, daß Flettner auch solches gut zu machen verstehe. — Und ebenfalls wieder echt ferraresischen Ornamentstiles! Nichts mehr von Augsburg! Wenn man freilich diese Ornamente absolut Grotesken nennen will, und dann in selbstgezogener Grenze verlangt, daß sie unbedingt an Raffaels Grotesken in Rom erinnern müssen, — dann kann man zu dem Schlusse kommen, sie seien anderer Art, z. B. absolut deutsch.

Wer dagegen in Ferrara die wunderschönen Ornamentmalereien an der Decke der bekannten zwei Zimmer im erzbischöflichen Palast (Palazzo Trotti) von Garofalo, besonders die auf schwarzem Grunde im zweiten Raume genoß, wer im Palazzo Costabili (Scrofa) die herrlichen Decken im Erdgeschosse bewunderte, die der 1531 gestorbene Ercole Grandi nicht lange vorher bemalte — der weiß ohne weiteres, wo Flettner diese Verzierungen gesehen und gelernt hat. Ich schrieb mir unter dem Eindrucke der Eigenart des einzelnen die Notiz auf: »Im Ornament so flettnerisch, daß eine Mitarbeit dieses Künstlers an den Malereien wohl möglich wäre. Friese ganz wie die Schwarzweiß-Friese Flettners, aber auf dunkelblau.« Das ist natürlich nur so aufzufassen, daß unseres Flettners Ornamentik nach 1533 genau so gestaltet sei, als ob er selber an diesen Gewölbe-Malereien mit tätig gewesen wäre.

Dafür ist es durchaus nicht undenkbar, daß er gerade damals, als diese Malereien entstanden, in Ferrara anwesend war und sich als begieriger Lerner die Sache recht gründlich in der Nähe angesehen, auch gute Skizzen und sonstige greifbare Erinnerungen daran nach Hause genommen hat.

Es lohnt sich nicht weiter bis ins letzte den Nachweis zu führen, daß Meister Peter Nordostitalien, besonders Ferrara gründlichst gekannt und in der Zeit seiner größten Kunstkraft da studiert und beobachtet haben muß. Was er von dannen getragen, erfüllt den Rest seiner Lebenszeit völlig.

Es lag mir nur daran zu erweisen, daß Stil und Entwicklung des Künstlers vor und nach 1530, Lebensdaten und historische Umstände, aber auch seine Werke übereinstimmend ergeben, daß er zwischen 1527 (genauer wohl 1529) und Mitte des Jahres 1530, in Bologna und Ferrara sich studierend aufgehalten haben muß.

Die Beziehungen zu dem kurpfälzischen Hause sind durch die oben erwähnten Medaillenaufträge im Laufe des Jahres 1530 ganz besonders stark; er modellierte noch in diesem Jahre außer der Medaille Friedrichs mehrere Medaillen Otto Heinrichs und seiner

Gemahlin Susanne, nachdem er schon 1528 den ersteren und seinen Bruder Philipp mehrfach in gleicher Art dargestellt hatte. 1535 kam dazu noch die Porträtmedaille Friedrichs II., des späteren Kurfürsten Ludwig V., des Vorgängers Friedrichs in der Kurwürde, 1537 die der Gemahlin Friedrichs, Dorotheas. Flettner erweist sich also geradezu als den Hofmedailleur des pfälzischen Hauses, für dessen anderen Zweig zu Landshut er ebenfalls später ebenso tätig war.

Es ist sicher nicht erforderlich, das Verhältnis unseres Flettner zum ganzen kurfürstlichen Heidelberger Hause noch weiter zu kennzeichnen, sowie anderseits die mannigfachen Beziehungen dieses Hauses zu Italien. Auch Otto Heinrich und sein Bruder Philipp waren in Oberitalien wohl bekannt und hatten in Bologna studiert, gewiß auch Ferrara besucht. — Zuletzt mag aber hier noch der berühmten Humanistin Olympia Morata aus Ferrara gedacht sein, der Tochter des ferrareser Prinzenerziehers Fulvio Morata, die später den gelehrten deutschen Arzt Gründler heiratete, nach Schweinfurt übersiedelte und nach schweren Schicksalen durch Krieg und Belagerung endlich in Heidelberg eine Zuflucht fand. Ihrem Gatten bot Kurfürst Friedrich eine Professur an der Universität an, und Olympia starb 1554 zu Heidelberg in noch jungen Jahren.

Hiermit dürfte auch auf diesem Wege die Notwendigkeit erwiesen sein, mit der Friedrich II., als er 1544 den Kurfürstenthron bestieg, geradezu sich auf Flettner angewiesen sah, da es sich um die Errichtung der beiden Paläste im neuen Stile auf dem Heidelberger Schlosse handelte. Daß die äußere Gestalt des gläsernen Saalbaues schon auf ihn zurückgeht, habe ich an anderem Orte*) ausführlich nachgewiesen; — d. h. in dem Teile, der sich nach dem Hofe zu zeigt, direkt neben dem heutigen Otto-Heinrichsbau.

Ganz dasselbe gilt nun für den neuen Wohnpalast. Die Hinterfront wurde auf der äußeren Befestigungsmauer in alten Formen errichtet, als Fortsetzung des Saalbaus in gleich einfachem Stile. Das Innere ergab sich wohl später, wurde vielleicht nur in großen Zügen vorgesehen. Die Hauptsache blieb zunächst nach der Art der Zeit die große Fassade nach dem Hof.

---

*) Haupt a. a. O., S. 81—87.

Es darf nicht übersehen werden, daß sich Flettner seit 1534 in Nürnberg als ausgezeichneten Architekten betätigt hatte, zuerst in dem berühmten Gartensaale hinter dem Hirschvogelhause am Schwabenberg, dann für die Tucher in Ausstattung und Vollendung des jenem benachbarten Tucherhauses, wie für die Imhoffe in dem glänzenden Ausbau ihres Hauses am Lorenzer Platze, — des heutigen St. Lorenzer katholischen Schulhauses. 1541 entwarf Flettner dann auch den prächtigen Ehrenbogen der Stadt Nürnberg für den Einzug Karls V.*)

Friedrich hatte zahlreiche Beziehungen zu Nürnberg und weilte oft dort, so 1544 als er sich in der Oberpfalz huldigen ließ. Otto-Heinrich äußerte 1540/41 stark die Absicht, das in Nürnberg lagernde Gitter Peter Vischers (für die Fugger-Kapelle in Augsburg) zu erwerben, welcher Absicht der Rat durch hastige Aufstellung des Kunstwerkes im Rathaussaale zuvorkam. Der schlagende Beweis dafür, wie das kurpfälzische Haus über künstlerische Dinge, die in Nürnberg vorgingen, wohl unterrichtet war.

Ich will an dieser Stelle nun nicht verschweigen, daß die Ergebnisse meiner Nachforschungen darauf hinweisen, daß Peter Flettner sogar der Künstler war, der dem Sohne Peters, Hans Vischer, bei der genannten Gitter-Aufstellung im Rathause seine Hülfe lieh. Die Erfindung der von Sebald Beck gemeißelten Architektur der steinernen Wandpfeiler und ihrer Ornamente, wie der das Gitter einfassenden Säulen-Ordnungen mit der Ädikula oben stammt, wenn auf Stilvergleichung überhaupt etwas zu geben ist, unbedingt ebenfalls von unserem Meister, der aber, wie oben belegt, seine Stein-Architekturen und Ornamente nie selbst ausführen ließ und hier an Sebald Beck, dem geschickten Techniker in Behandlung jeden Steinwerks, an den richtigen Mann geraten war. Genau wie Vischer bei Flettner, der ja von Augsburg her den alten Peter Vischer und sein Fugger-Gitter wohl

*) Trotz Reimers' Einwendungen, denen sich Lange übrigens nur sehr reserviert anschließt, muß ich bei der von Lichtwark zuerst ausgesprochenen Ansicht bleiben, daß Flettner der Architekt auch dieses Triumphbogens war. Flettner zeigt sich freilich darin etwas beeinflußt von dem zuerst 1537 erschienenen Werk Serlios, was ja ganz erklärlich ist. Aber die Übereinstimmung mit der Tür Flettners R. 55 ist allzugroß, abgesehen von sonstigen Merkzeichen. Übrigens hat der Künstler im linken Pilaster das ihm eigenmütliche Flügelpaar, das selbst sein Grabstein zeigt, anzubringen nicht unterlassen.

kennen mußte, da er dort in der Fugger-Kapelle, wie oben dargelegt ist, schon mit tätig gewesen war.

Dies nur nebenbei als weiterer Beleg dafür, wie Flettner überall als der Löser aus Schwierigkeiten, als der eigentliche Ausgestalter im Geiste der neuen Kunst eingriff und tätig war. — Wie ja selbst der architektonische Entwurf des berühmten Pankraz Labenwolffschen Brünnleins im Rathaushofe auf Flettner zurückgeht, wenn er auch erst nach Flettners Tode Gestalt gewann. Auch das ist nachzuweisen.

Waren diese weitausgreifenden Exkurse notwendig, um den Meister, dem dies Büchlein gewidmet ist, aus dem Schatten seiner Vergessenheit hervorzuholen und ins Licht zu rücken als den eigentlichen spiritus rector, den Bahnbrecher der neuen Kunst in ihrer höchsten Vollendung in Franken, wie für den Südwesten Deutschlands überhaupt, so bestätigen nun die Befunde in Heidelberg am Otto-Heinrichsbau tatsächlich die Autorschaft des Künstlers völlig.

Alle die besonderen Eigentümlichkeiten des Bauwerkes von unten an bis zum Hauptgesimse hinauf, natürlich unter Ausschluß der zuerst charakterisierten Arbeiten des Vlamen Alexander Colins und seiner Mitarbeiter, die sich ja alle als ein Dutzend Jahre jünger kennzeichnen, sind echt Flettnerschen Charakters. Unten angefangen: die Trophäen und Waffenstücke am Portal-Sockel und Pilaster sind ihm ganz eigentümlich. Man vergleiche die große Tür, Reimers 63,*) die Tür aus dem Imhoffschen Hause**), den Dolchgriff aus der Wyssenbachschen Maureskenfolge (Reimers, S. 29). Ich füge eine reizende Studie in Handzeichnung mit aufgesetzten Lichtern aus dem Flettnerschen Nachlaß in Erlangen hinzu (Abb. 35), auf der der rechtseitige Küraß in der Anordnung genau dem auf dem ersten Postament rechts am Portal zu Heidelberg entspricht.***) Der Ähnlichkeit des Postaments auf dem Holzschnitte der großen Tür R. 53 mit der Füllung unter dem linken Fenster sei zugleich gedacht.

Mit dem ersten Portal ist später eine Änderung vorgenommen

*) Abgeb. Haupt a. a. O., Abb. 27.
**) Lange a. a. O., Tafel II.
***) Koch & Seitz a. a. O., Tafel 22. Sauerwein, Das Schloß zu Heidelberg, Taf. 13.



Abb. 35. Handzeichnung P. Flettners, Erlangen.

worden. Das Einschneiden der heutigen Sockelgesimse in die Trophäen-Pilaster, aus welchen nach Fertigstellung der Bildhauerei einfach ein Stück für das Gesims herausgehauen wurde, ist deutlich genug, wenn nicht schon das nachträgliche Vorschieben der seitlich einfassenden Pilaster um ca. 22 cm nach außen eine spätere Verbreiterung des Portals bewiese. Diese letztere ist denn auch allgemein anerkannt und dürfte sich unzweideutig dahin auslegen lassen, daß die unteren Karyatiden des Portals im neuen Entwurf verdoppelt wurden.

Die Ungleichheit des Sockels der inneren und äußeren Karyatiden, ganz ohne sichtbaren Grund, da alle vier völlig gleichwertig sind, bestätigt diese Vermutung zur Gewißheit.

Aber volle Figuren als Stützen vor 1550, — wo sind sie um diese Zeit zu finden? — Eine völlige Abnormität! Ich wüßte kein Beispiel in dieser Gestaltung seit der Antike. Später treten in Flandern, insbesondere bei Floris, öfter weibliche Gestalten an Grabmälern tragend auf, — bekleidete männliche Gebälkträger kenne ich aus dieser frühen Zeit überhaupt nicht, und auch im Altertum sind sie kaum nachzuweisen.

Erst später tauchen sie in der französischen Renaissance seit Jean Goujon in allerlei Gestalt auf. Auch in den Lehrbüchern der Zeit fehlen sie — nur bei Rivius (Walter Ryff), in dessen Vitruv von 1548 ist eine nicht unbedeutende Reihe von menschlichen Gebälkträgern vorhanden. — Und wer schuf diese Holzschnitte in Rivius' Auftrag? — Peter Flettner!

Der Übereinstimmung des dorischen Triglyphenfrieses und seiner Metopen mit Blatt 146 b in Flettner-Rivius' Vitruv sei hier ebenfalls gedacht. (Abb. 7 und 36.)

Das jonische Kapitäl, heute im Erdgeschosse, früher für das nächste Stockwerk bestimmt, mit seinen Kanellierungen am Halse, entspricht nicht nur dem in Ferrara viel gebräuchlichen (S. Francesco, S. M. in Vado etc.), sondern noch viel genauer dem aus Rivius-Flettners Vitruv, auch in bezug auf den Eierstab mit drei Eiern (Fol. 126).

Die Giebelfüllungen des heutigen Erdgeschosses, musizierende Engelknaben, die Kaiserbildnisse halten, sind echt Flettnerschen Charakters. Wo man eine dekorativ reicher gelöste Arbeit findet, die von ihm stammt, — überall spielen Putten die Hauptrolle. Schon an den Fugger-Gräbern werden die Inschrifttafeln von Kindern

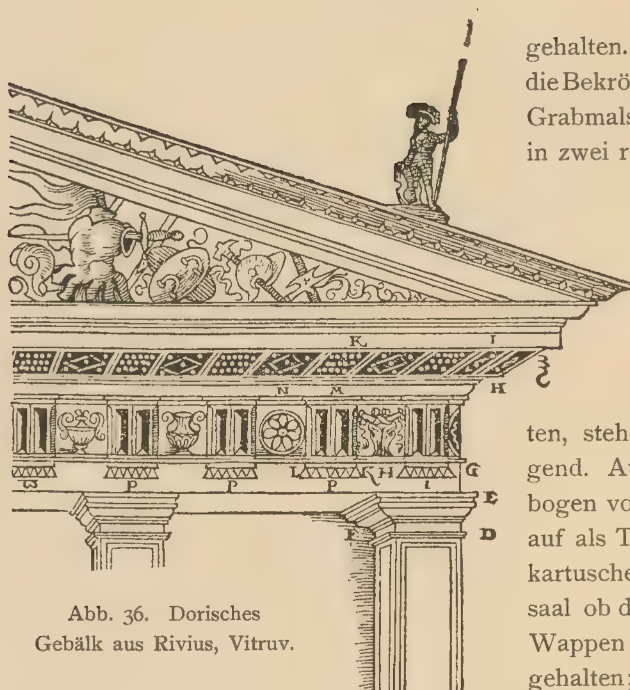


Abb. 36. Dorisches Gebälk aus Rivius, Vitruv.

gehalten. In Ansbach klingt die Bekrönung des Luchau-Grabmals neben der Tafel in zwei reizvollen Knaben aus, die die Tafel anfassen. Auf seinen Türen und seinen Betten, überall die gleichen Kindergestalten, stehend, sitzend, liegend. Auf dem Triumphbogen von 1541 treten sie auf als Träger der Mittelkartusche; im Hirschvogelsaal ob des Kamins ist das Wappen von zwei Knaben gehalten; im oberen Saal des Tucherhauses das Wappen am Kamin ebenso, ganz außerordentlich den Heidelberger Kindern ähnlich*), usw.

Die Imperatoren-Köpfe sind Flettner das Geläufigste. Auch im Vitruv treten sie an passenden und unpassenden Stellen auf; am Kamin im Ruprechtsbau in den Zwickeln, auf dem Dolchgriff von 1546 (in Geßners Mauresken)**) in dem Zwickel der großen Tür (R. 53) und des Triumphbogens. Sie stammen ursprünglich wohl aus Huttichius Imperatores***).

Bei dieser Gelegenheit sei darauf hingewiesen, daß aus Flettners Arbeiten deutlich eine ganz außerordentliche Kenntnis der zeitgenössischen Kunst-Literatur spricht. Schon Reimers hat darauf hingewiesen, daß Flettner das Werk Serlios genau kannte; da dieses aber nicht lange vor Flettners Tode erschien, zeigen natürlich auch

---

*) Lange a. a. O., S. 76.
**) Reimers a. a. O., S. 29.
***) Vergl. Haupt a. a. O., S. 44.

nur von den letzten Werken des Künstlers manche davon die Spuren.

Die schönen Illustrationen für Rivius' Vitruv sind nur zum Teil Flettners eigenes selbständiges Werk und vermutlich vorwiegend die Ergebnisse seiner italienischen Reisen. Zum andern Teil sind sie den Vitruv-Holzschnitten des Cesariani (Como 1521) nachgebildet; jedoch ausnahmslos frei, — und meist stark umgestaltet. Dies Buch muß ihm also vorgelegen haben. Die Kühnheit, mit der Flettner die italienischen Muster benutzte, wo es ihm paßte, sie aber gründlich und zum besseren umgestaltete, zeigt seine große künstlerische Erkenntnis aber auch Fähigkeit.

Er kannte ebenso sicher des Polifilo Hypnerotomachia mit den unvergleichlich schönen Holzschnitten nach Montagna. Überall sieht man bei ihm die Verarbeitung der köstlichen Titelblätter der venezianischen Frührenaissance wie anderer gleichzeitiger; so des Terenz des Venezianers Soardi von 1499, der Werke des Bellini, überhaupt der gesamten gleichzeitigen norditalienischen Buchkunst. —

Wir haben es tatsächlich nicht nur mit einem Künstler, sondern mit einem Kenner ersten Ranges zu tun. — Gelegentliche Beischriften an seinen Zeichnungen (so unter dem Brunnen-Entwurf heute in Berlin) zeigen uns seine prachtvolle Handschrift, bestätigen uns aber auch den Mann von nicht gewöhnlicher Bildung.

Darum nimmt es denn nicht wunder, wenn man Flettner oftmals Anklänge an jene verschiedenartigen italienischen Vorbilder nachgewiesen hat. In ihm vereinigt sich eben eine erstaunliche Kenntnis aller künstlerischen Produktionen des nördlichen Italiens jener Zeit, soweit solche im Buchhandel zu erlangen waren, mit der der norditalienischen Denkmäler selber. —

Daß nun ferner die Fensterfriese, welche in sechserlei Muster am ganzen Bau abwechseln, einerseits die stärkste Abhängigkeit von Bologna und Ferrara erweisen, bis zur fast genauen Nachbildung des einen Fensterfrieses im Oberstockwerk nach dem des Palazzo Schifanoia, — anderseits aber die Art dieser Friese sich gerade bei Flettner überall, aber nur bei ihm allein, vorfindet, ist schon nachgewiesen.

Der Tritonen-Aufsatz im ersten Stockwerke (Abb. 9) ist in durchaus ähnlicher Anordnung an den Zwickeln der Umrahmung der Planeten

des H. Seb. Beham von 1531 vorhanden (Abb. 37). Diese Umrahmung aber ist ein Werk des Flettner, dessen Stil und Art sie deutlich trägt, — während sie von Sebald Behams eigener Art völlig abweicht*).

Hans Sebald Beham hat ja bekanntlich alles kopiert, was ihm vorkam und paßte; die Stiche seines eigenen Bruders Barthel und vieler anderer; insbesondere aber lassen sich unter seinen Ornamentblättern eine bestimmte Reihe herauslesen, die nach Flettner gestochen und geschnitten sind, so vor allem B. 156. 239. P. 205, wie dies schon früher bemerkt ist.

Das Blatt B. 239 trägt denn auch wieder in der Mitte die Flettnersche Palmette, ganz in der Auffassung, wie wir ihr in Ferrara und Heidelberg begegnen, zwischen zwei Delphinen mit dem echt Flettnerschen zackigen Laubwerk.

Abb. 37. Zwickel von der Umrahmung der Planeten des H. S. Beham.

So erklärt es sich dann leicht, wie auf einem Holzschnitt des Beham eine Flettnersche Architektur-Umrahmung erscheinen kann, deren Einzelheiten wieder in Heidelberg auftauchen.

Es erübrigt sich, die Sache noch weiter auszuspinnen. Der Nachweis dürfte geliefert sein, daß die älteren Architekturteile des Otto-Heinrichsbaues italienischen Charakters ihrer Eigenart halber von keinem andern entworfen sein können, als eben von Peter Flettner, — und nicht nur deshalb, weil eben um jene Zeit in Deutschland kein Architekturverständiger seines Ranges aufzutreiben war, der die Aufgabe so hätte lösen können, ja noch nicht einmal zwölf Jahre später, wo man das Begonnene in gewissem Sinne wieder verstümperte.

Diese Schlußfolgerungen hätten mich zu jener Überzeugung zwingend geführt. Es war trotzdem zu bedauern, daß ein schlagender dokumentarischer Beweis dafür nicht mehr zu führen war und auf ewig kaum zu führen sein wird. —

---

*) G. Hirth, Kulturhistorisches Bilderbuch, Bl. 288—94.

Aber eine glückliche Beobachtung lieferte mir in letzter Stunde einen Ersatz, soweit das überhaupt möglich und noch nötig erschien, zu überzeugender Gewißheit.

Ich habe schon 1902 auf die Ähnlichkeit der männlichen Karyatiden des Portals zu Heidelberg, speziell der zwei äußeren mit den von Flettner in Rivius' Vitruv gezeichneten hingewiesen, beispielsweise schienen die unten zugebundenen Beinkleider bei beiden auffällig übereinstimmend.

Abb. 38. Untere Karyatide vom Portal des Otto-Heinrichsbaus.

Bei näherem Studium erwies sich zu meinem Staunen die ganz rechtsstehende von unten ab bis zur Brust ausschließlich des rechten Armes und des Kapitäls (Abb. 38) als mit der Karyatide Flettners im Vitruv, Fol. XXXVIII (Abb. 39) völlig identisch! Insbesondere sei auf die Hand mit dem Gewandbausch darin hingewiesen. Diese Übereinstimmung kann nicht zufällig sein.



Abb. 39. Karyatide von Flettner aus Rivius' Vitruv.

Flettner schnitt, wie oben bemerkt, seine ausgeführten Werke gern in Holz; und so ist es nicht verwunderlich, wenn wir hier auch eine von ihm erfundene Karyatide sowohl in natura als in Holzschnitt vorfinden. —

Als ich diesen, wie man zugeben wird, völlig genügenden Fund

gemacht hatte, ging ich weiter und verglich auch die oberen weiblichen Karyatiden mit jonischem Kapitäl mit Flettners Holzschnitten im Vitruv. — Da fand sich zu meiner freudigsten Überraschung das Letzte: die obere weibliche Karyatide des Portals (Abb. 40) ist dort, Fol. XXX ganz absolut gleich mit jonischem Kapitäl, Zöpfen, in beiden Händen den etwas eigentümlichen Gewandknoten festhaltend, mit gleicher Beinstellung auch im Holzschnitt vorhanden! (Abb. 41.)

Abb. 40.
Obere Karyatide vom Portal des Otto-Heinrichsbaus.

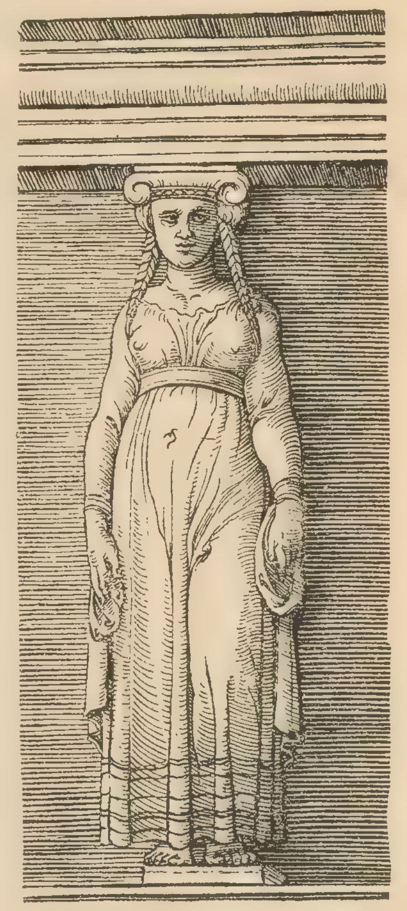


Abb. 41.
Karyatide von Flettner aus Rivius' Vitruv.

Die eigensinnige Idee, die mir jemand, der an der Homogenität der Fassade und ihrer Entstehung 1557/58 unentwegt festhält, einzuwenden versuchte: die Verfasser des Entwurfes könnten ja Flettners Werk, das 1548 erschien, 1557/58 benutzt und daraus die Karyatiden entlehnt haben, — zerfällt sofort in nichts, — da mit Ausnahme der als italienisch - flettnerisch gekennzeichneten Teile alle übrigen den in Flettners Vitruv gegebenen Zeichnungen und Anweisungen völlig ins Gesicht schlagen.

Vielmehr ist gerade der Bestand der heutigen Fassade der Beweis

dafür, daß ihren letzten Redakteuren der Flettner-Riviussche Vitruv gänzlich unbekannt gewesen ist.

Und wo käme denn die am Anfang erwähnte Konsole aus Como her, die in Flettners Vitruv nicht enthalten ist, ebenso wenig als die Friese aus Ferrara und die Bologneser Fenster-Aufsätze, wenn nicht Flettner auch ihr Vermittler war?

Woher sollten die späteren Meister diese merkwürdigen Einzelheiten des neuen rein italienischen Stiles gekannt haben, sie, die nicht einmal etwas von den wichtigsten deutschen theoretischen Werken ihrer Zeit über jenen italienischen Stil wußten? —

Sind wir so zu dem unumstößlichen Ergebnisse der Autorschaft Flettners an dem ersten Plan für unsere Fassade gelangt, so muß dieser Plan naturgemäß vor dem 23. Oktober 1546, dem Todestage des Meisters entstanden sein. Daher ist als natürlich anzunehmen, daß der Meister an den Steinbildhauereien der ersten Bauzeit sich ebenso beteiligt haben wird, als an den Heidelberger Arbeiten am Gläsernen Saalbau und sonst seit 1545. Er wird denn auch wohl das meiste gemacht haben, was dem italienischen Meister Anthonj nicht zufiel.

Da möchte ich denn auch die reizenden Putten des Erdgeschosses für den liebenswürdigen deutschen Künstler in Anspruch nehmen.

Nun, das Portal — dessen Karyatiden Anthonj gemeißelt haben dürfte — wie haben wir uns seine ursprüngliche Gestalt zu denken?

Seine spätere Verbreiterung ist seit der Feststellung der nachträglichen Verschiebung der Erdgeschoß-Pilaster nach außen durch Durm erwiesen.

Die durch Colins zugefügten leicht erkennbaren Teile: der Portalbogen, die Friese und Gesimse, das Wappen, die seitlichen Kartuschen mit Löwen sind auszuscheiden.

Die Verbreiterung wird ohne Zweifel in der Verdoppelung der unteren Karyatiden bestanden haben; schon die ungleichen Sockel sprechen dafür.

Demnach dürfte der ursprüngliche Entwurf für das Portal so aufgebaut gewesen sein, daß zwei untere männliche Karyatiden ein horizontales schwereres, darüber die weiblichen kleineren Figuren ein leichteres Gebälk getragen hätten. Über dem unteren Gesims und

zwischen den oberen Figuren möchte ein breiter Rundbogen das Portal überdeckt haben, der in sich das kurpfälzische Wappen enthalten hätte.

Ist diese Kombination richtig, so haben wir eine Erscheinung vor uns, die der des herrlichen Flettnerschen Kamins im Hirschvogelsaal auf das nächste verwandt ist; ein würdig ernstes Prachtportal, welches in Reichtum dem jetzigen wohl nachsteht, an vornehmer Wirkung es sicher noch übertroffen haben würde.

Hier gibt uns der Flettnersche Nachlaß zu Erlangen nun die willkommenste Ergänzung, den Portal-Entwurf, den ich hier abbilde (Abb. 42): ganz ohne Zweifel ein erster Entwurf für unser Portal in Heidelberg.

Der Flettnersche Ursprung des Blattes ist trotz der teilweise nicht so vorzüglichen Zeichnung nicht zu bezweifeln. Flettner zeichnete überhaupt sehr ungleich, bald vollendet, besonders in seiner mittleren Zeit, bald unsicher wie später öfter. Er war eben Holzbildhauer, und ihm die Hand wohl schwer geworden.

Aber die Doppelkaryatiden sind fast genau so auseinanderschreitend wieder in seinem Vitruv zu finden, Fol. XV. Die beiden lateinischen Sprüche dort auf Fol. VIII b, das Detail bis zu den Vasen oben ganz ihm angehörig. Die emblematische Anordnung des Auges und der Sonne über den zwei Löwen am Sockel ganz wie auf Holzschnitt Vitruv, Fol. IX.

Aus der zweigeschossigen Anordnung ergibt sich, daß es sich um eine in den Maßen außergewöhnlich bedeutende Aufgabe handelte, wie ja auch das jetzige Heidelberger Portal zwei Stockwerke zeigt. Die Löwen dürften recht wohl die pfälzischen sein, die durch ihre emblematischen Beigaben besonders gepriesen oder ausgezeichnet sein sollen.

Das Flügelpferd oben paßt unter den zeitgenössischen Fürsten am ehesten auf Friedrich und dürfte Bezug haben sollen auf die außerordentliche Liebe Friedrichs zu Poesie und Literatur (man denke an Olympia Morata, Leodius, Harer, Cisner). Hat er doch seine und seines Ruhmes Verherrlichung, wie bemerkt wird, zum Mittelpunkte einer eigenen kleinen Literatur gemacht. *)

*) Marc Rosenberg, Quellen usw. S. 86.

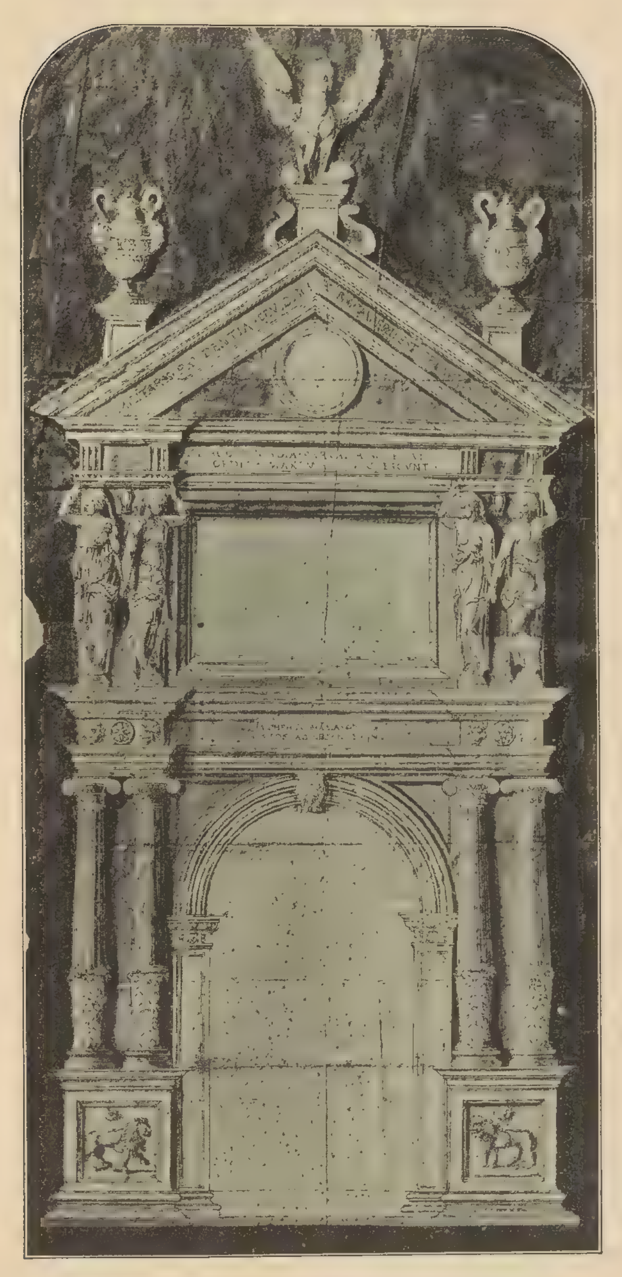


Abb. 42. Portal-Entwurf P. Flettners, Erlangen.

Die Beziehung des griechischen Spruches aufzuklären ist bisher nicht gelungen; eine Aufgabe für Historiker; während die zwei lateinischen Sprüche aus Flettner-Rivius vielleicht nur zur vorläufigen Ausfüllung dastehen; es sind ja bekannte und beliebte politische Sentenzen. Und als Politiker fühlte sich Friedrich besonders gerne, ja er war politisch öfter in Anspruch genommen, als ihm wohl selber lieb war.

Der Entwurf weicht von der Ausführung erheblich ab; er zeigt einen schlankeren Aufbau, aber in der Attika weibliche Karyatiden, wie das jetzige Portal heute noch; allerdings doppelte.

Es bedarf hierzu kaum der Erwähnung, daß man selbstverständlich nie in den Nachlässen der Künstler die Originalzeichnungen der wirklichen Ausführungen vorfinden wird, denn solche sind ja wohl immer auf dem Bauplatz oder beim Bauherrn verbraucht. In der Hand des Künstlers blieben nur nicht genehmigte Varianten oder ungeeignete Vorentwürfe zurück. Als einen solchen für den Heidelberger Palastbau haben wir den vorliegenden anzusehen. Es spricht alles dafür: die Zweigeschossigkeit, die Löwen, die Entstehung der Zeichnung im letzten Lebensjahre Flettners (wegen der mancherlei Beziehungen zum Vitruv, der erst nach seinem Tode heraus kam), — und vor allem der Umstand, daß eine Aufgabe gleicher Größe, wie die zu Heidelberg, unserem Flettner sicher nur einmal beschert war. Die Türen am Hirschvogelsaal sind winzige Dinger dagegen, auch das so stattliche Portal am Tucherhaus ist im Verhältnis noch sehr klein.

Die Frage: wie sah nun Flettners Entwurf für die Fassade des Palastes Friedrich II. wirklich aus? ist jetzt nur noch unschwer zu beantworten. Flettner bediente sich so ausschließlich in seinen Architekturentwürfen der Bologneser Doppelbogenfenster mit Mittelsäule, oft mit einem gemeinsamen Bogen und Rundfenster darüber nach Art eines Maßwerks, daß wir nur diese Fensterform als geplant gewesen einführen dürfen. Man vergleiche alle Entwürfe im Vitruv damit: Fol. 164, 202, 207 sowie den Hirschvogelsaal und den Erker am Tucherhause.

Ich gab 1902*) die Fassade des Otto-Heinrichsbaus, wie sie sich unter Verwertung aller heute vorhandenen italienischen Details von selber aufbaut, natürlich zunächst mit einfach viereckigen Fenstern und glatter Umrahmung. Da ergaben sich denn allerlei Unschönheiten in den Verhältnissen, so insbesondere übermäßig hohe Fenster im Erdgeschoß, die z. B. von Albert Hofmann in der Deutschen Bauzeitung nicht mit Unrecht bemängelt wurden. Aber — was einmal nicht da war, konnte ein gewissenhafter Ergänzer doch nicht in anderen Formen, deren Berechtigung nicht nachzuweisen war, bessernd hinein phantasieren.

Heute, da wir in der Gewißheit, daß Flettner den Plan entwarf, seine Fenster mit Mittelsäulchen, wie er sie ganz ausnahmslos formte, überall einsetzen müssen — kommt mit einem Schlage Licht und Schönheit in das Ganze.

Im Erdgeschoß die Fenster, jetzt in der Art und nach dem Muster derer des Palazzo Bevilaqua zu Bologna resp. des Hirschvogelsaales gestaltet, zeigen plötzlich das schönste Verhältnis.

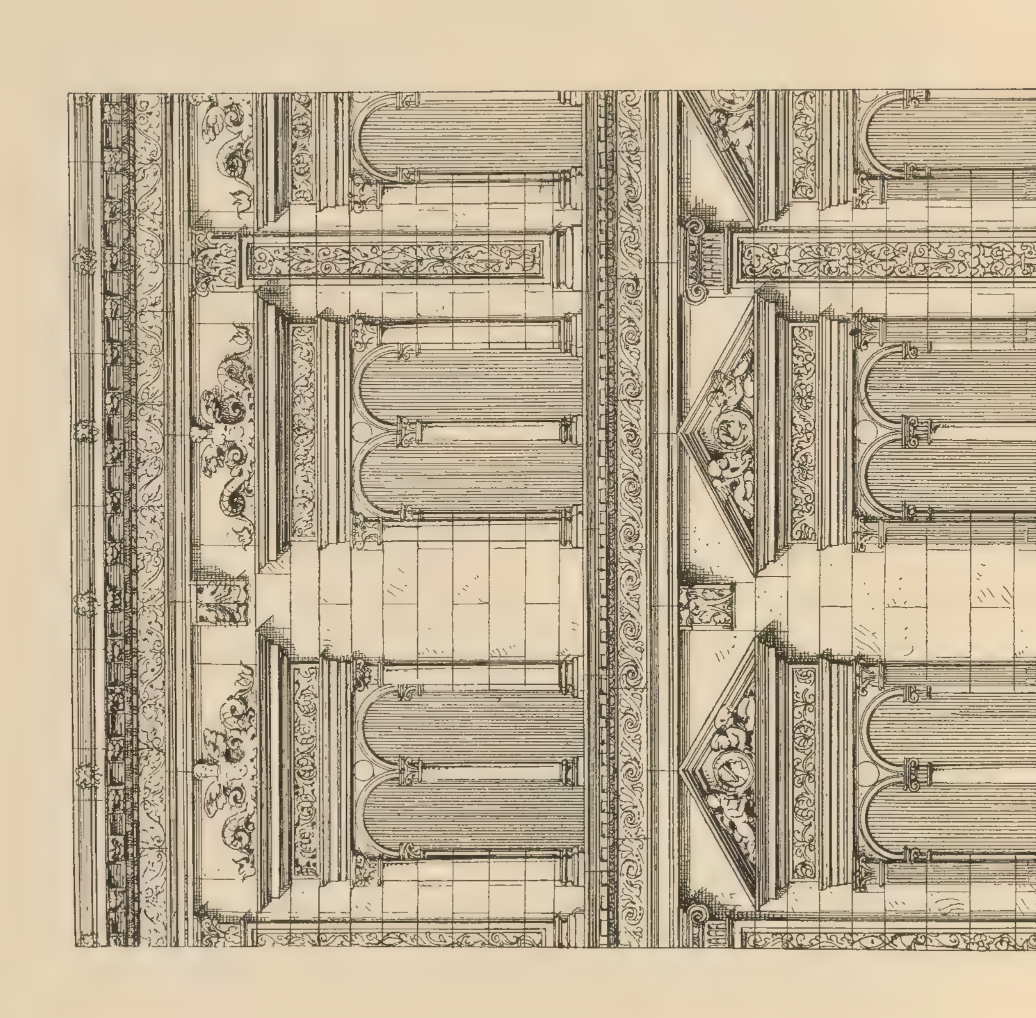
Die ganze Front wird nicht nur klar und verständlich, auch in bezug auf die heutigen Doppelfenster und auf die im späteren Colinsschen Plan nötig werdenden erhöhten Fensterbänke im ersten und zweiten Obergeschoß, da die Fenster ihrer Bogen verlustig gingen, sondern sie präsentiert sich erstaunlicherweise plötzlich als eine der herrlichsten jener ganzen Kunstzeit (Abb. 43).

Kaum in Italien noch sonst irgendwo findet sich eine Pilasterfassade der frühen Renaissance von gleicher Feinheit, gleicher Schönheit, gleicher Harmonie und gleicher Pracht. Wand und Öffnung, Fläche und Plastik, Schatten und Licht klingen in wundervollstem Wohlklange zusammen. Und — von mir ist keine Linie erfunden noch zugefügt; das Hauptgesimse ist nach dem des Hirschvogelsaales ergänzt, wie notwendig — alles übrige war da, — nur der Sockel ist vereinfacht im Sinne ausgeführter Flettnerscher Architekturen.

Meine hier dargestellte Zeichnung der Flettnerschen Fassade ist das Ergebnis einer rein mechanischen Zusammenstellung; das einfachste Aneinanderfügen der herumliegenden Elemente hat sie ent-

---

*) Haupt a. a. O., Abb. 12.



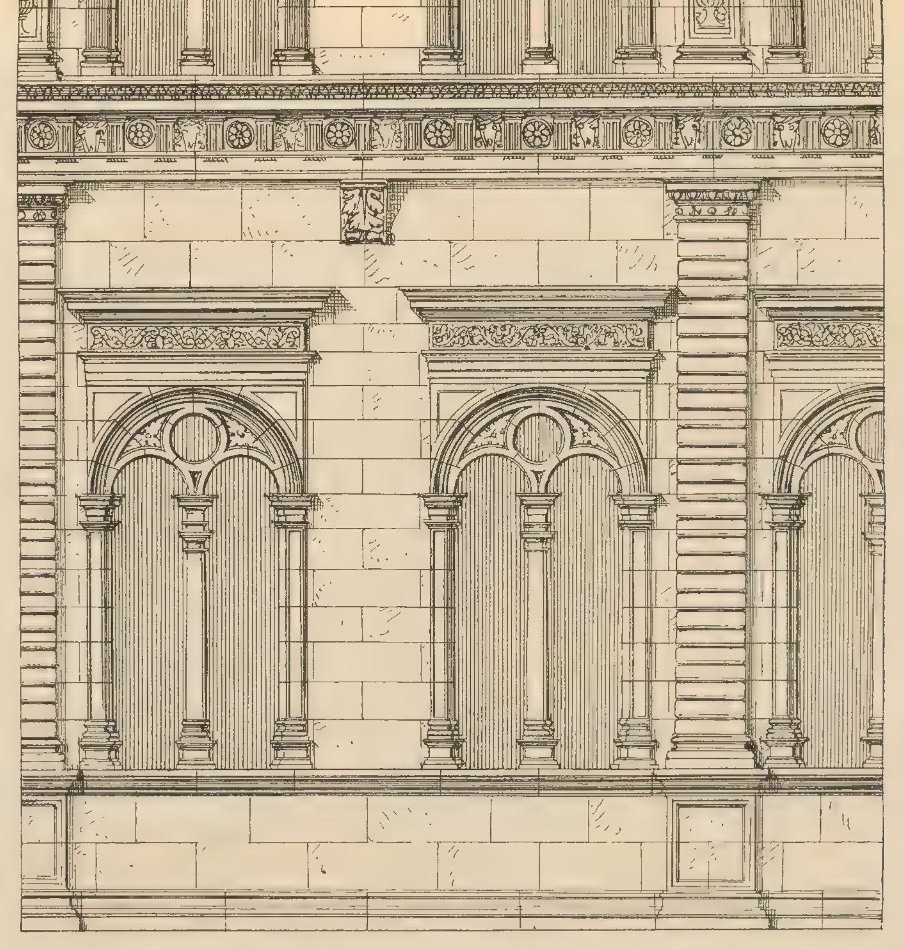


Abb. 43. Rekonstruktion des Flettnerschen Fassaden-Entwurfes für den Palast Friedrichs II.

stehen lassen, und sie erwuchs plötzlich lebendig unter den Fingern.

Selbst der verzwickte Steinschnitt der heutigen Front fügte sich harmonisch und mühelos zu klarer Gleichmäßigkeit.

Die so absolut aus sich selbst wieder neu erstandene Flettnersche Front wirkt wie eine plötzliche Offenbarung, ein völlig Neues, doch von überzeugender Gewalt! Sie erweitert die lebendige Welt der Renaissanceschöpfungen um eine neue bisher unbekannte oder verborgen gebliebene Form, die in der Heidelberger Front latent wirkend uns doch wie ein bereits wohl Bekanntes und Vertrautes anmutet. Und wenn die ganze Untersuchung in dieser Schrift weiter nichts zutage gefördert hätte, — es wäre schon dies ein neuer, wie ich denke, bisher ungeahnter und hoch wertvoller — ja unschätzbarer Gewinn. Niemand konnte sagen, daß eine so schöne Möglichkeit, eine so völlig harmonische Erscheinung einer Renaissance-Architektur im Geiste des beginnenden 16. Jahrhunderts überhaupt noch ungebaut geblieben ist, — und besonders in dem an sich schwierigen Rahmen der je zwei Fenster in Feldern zwischen den Pilastern. Mit Stolz erfüllt es, daß gerade der deutsche Meister diese klassische Lösung, die im schönsten Muster jener Zeit in Italien, dem Palazzo Roverella zu Ferrara, keineswegs als auch nur entfernt erreicht zu betrachten ist, — in so völlig abgerundeter und vollkommener Gestalt und Durchbildung für ein deutsches Schloß und einen deutschen Fürsten zu schaffen vermocht hat.

Zur Ergänzung und Bestätigung unserer Untersuchungen ist zuletzt eine bisher unerwähnt gebliebene Residenz Friedrichs II. von Wichtigkeit: Amberg in der Oberpfalz.

Diese stattliche und alte Hauptstadt der pfälzischen Kurfürsten ist heute noch ein kleines Rothenburg, oder war es bis vor kurzem. Prächtige leider jetzt verschwindende Stadtmauern und Tore umgürten sie, und im Innern sind der reizvollen und schönen Bauwerke nicht wenige.

Die Kurfürsten der Pfalz hatten da ein ansehnliches aus verschiedenerlei Gebäudeteilen bestehendes Schloß. Ein Flügel, der heute in der Straßenflucht steht und das Appellgericht in sich schließt, interessiert uns besonders: ein guter und gediegener Quaderbau, den

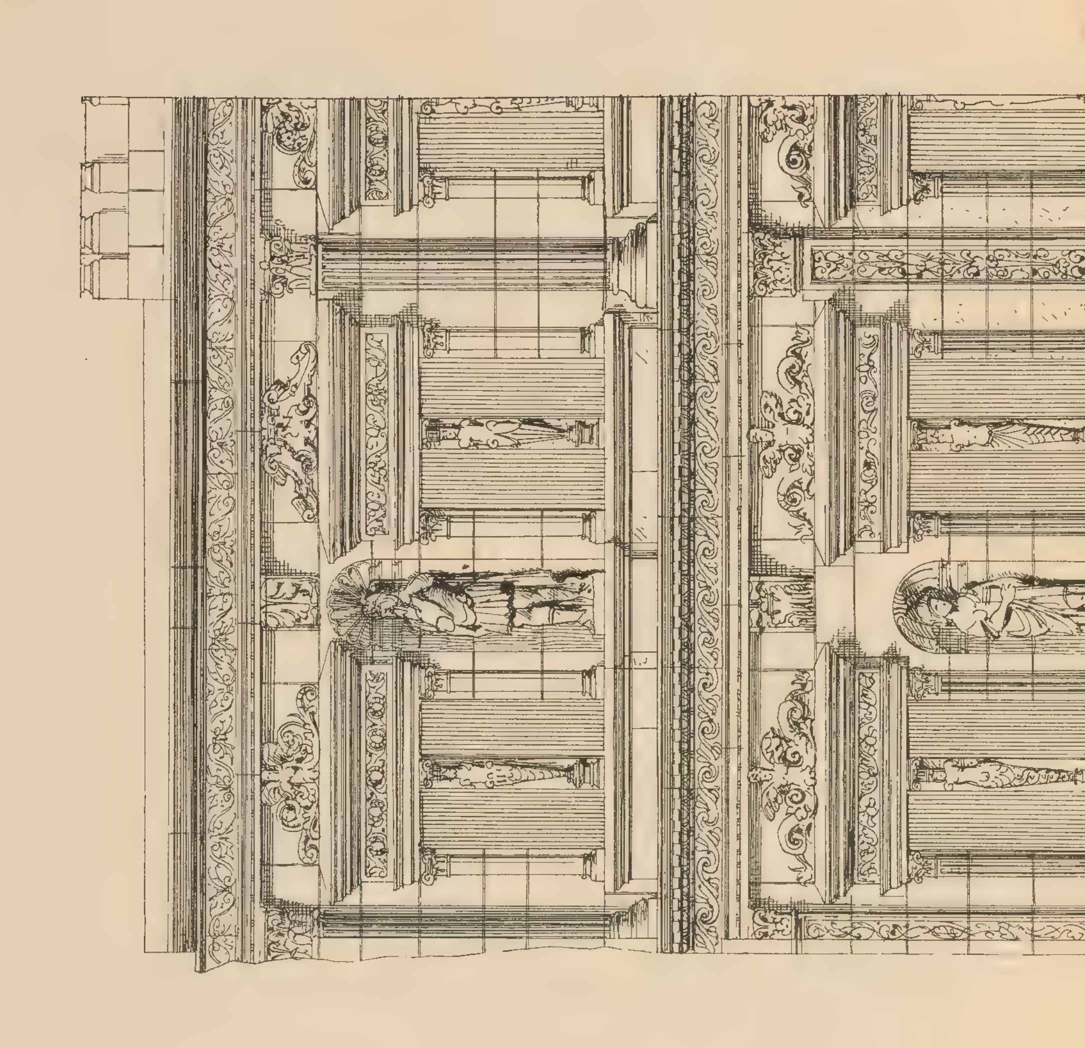
Friedrich II. von 1545—1547 vielleicht unter Benutzung einiger etwas älterer Anfänge errichtete. Ein flotter echter Nürnberger Giebel von einfacher Gestalt schließt die Schmalseite, — horizontales Gesims (zu beachten!), dessen stärkstes Glied ein mächtiger Eierstab bildet, bekrönt die Hauptfront des Bauwerks — ganz übereinstimmend mit allen Bauten jener Art und Zeit: überall das Satteldach!

Aber vorn und an der Hofseite je ein schöner Erker über dem Portal, vielmehr der Durchfahrt. Der an der Hofseite besonders interessant durch seine Jahreszahlen. Über dem Torbogen 1545, überm ersten Stockwerke 1546, — und oben 1547; also: — an diesem Bau und Erker baute man drei Jahre, — jedes Jahr ein Geschoß. Und ganz richtig: unten Brüstungsreliefs, noch ganz gotisch, zwei weibliche Todsünden darstellend, — darüber, schon völlig in Renaissanceart zwei weitere männliche, — dann ein Geschoß mit Komposita-Pilastern, nicht geschickt gestaltet, — aber doch gewollt.

Der vordere Erker ist dafür ganz aus einem Gusse; und da oben die gleichen Pilaster wie hinten im zweiten Stockwerk vorhanden, gewiß ganz von 1547. Ausgeprägte Renaissance-Komposition; unten Säulen mit verkümmertem Kapitäl, welcher Ordnung ist ziemlich unerkennbar, darüber Triglyphengebälk; gewaltiger Eierstab — dann zwei Pilastergeschosse mit reicher früher Ornamentik, — charakteristisch in der unteren Brüstung die Wappen Friedrichs II. und seiner Gemahlin; in der oberen die Porträts des Kurfürsten und Dorotheens selber; alles eine in den Grundlinien völlig regelrichtige und gute Renaissance-Komposition, aber im Detail ganz und gar ungewandt ausgeführt und verwirklicht. Die architektonischen Gliederungen überall die primitivsten, das Ornament noch völlig unsicher und tastend, die obersten Fensterstürze im Eselsrücken sogar noch mit einer Art gotischen Maßwerkes ausgefüllt.

Trotz alledem, wie bemerkt, in den Grundzügen durchaus im Geiste der Renaissance gedacht. Offenbar mangelte es nur an den ausführenden Kräften.

Das erscheint natürlich, wenn wir an dem Gedanken festhalten, daß Peter Flettner, der ja in dem nahen Nürnberg wohnte, dem Kurfürsten mit architektonischen Ratschlägen zu dienen beflissen war, und daß dieser Künstler denn auch hier mit Plan oder Skizze Rat



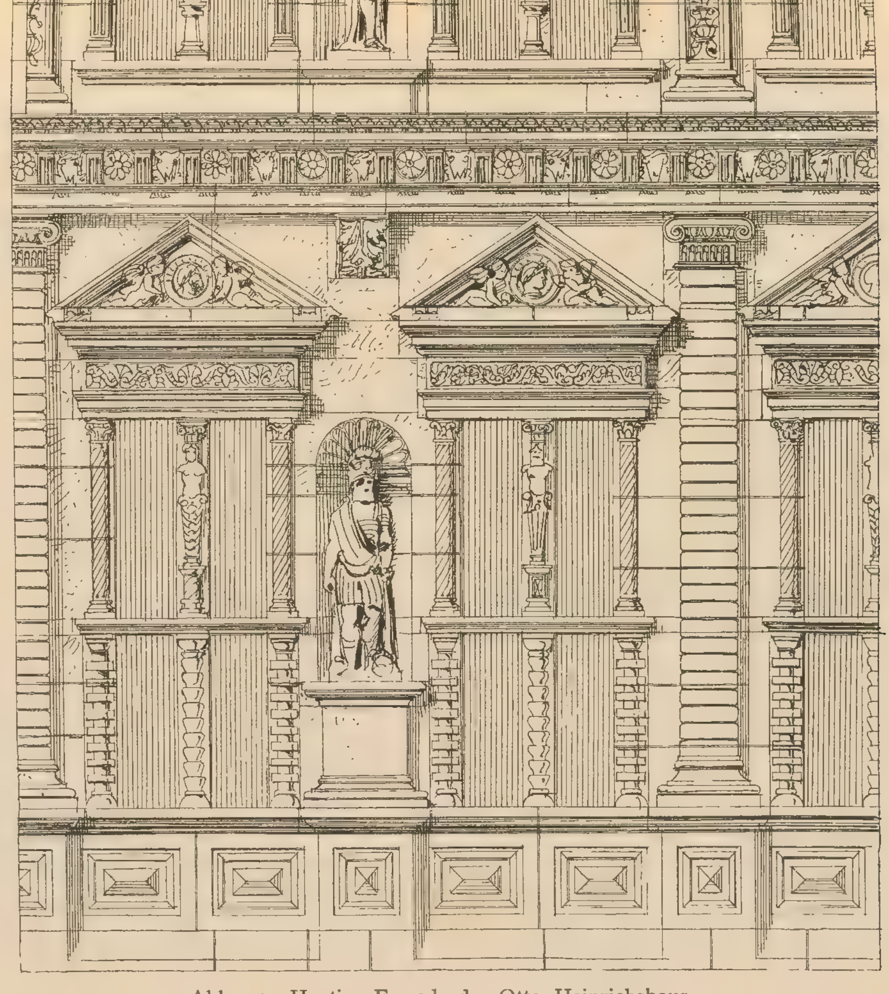


Abb. 44. Heutige Fassade des Otto-Heinrichsbaus.

erteilt haben mag. Aber Flettner war alt und starb 1546, also als eben die Mauern des Erdgeschosses sich erhoben hatten. Und da müßten denn Steinmetzen der alten Schule, von denen sich der hauptsächlichste auf den Reliefs des Erkers der Rückseite mit bezeichnet, deren unterste noch völlig in einer recht ungeschickten Gotik stecken, die Ausführung der Erker und der übrigen Renaissance-Architektur schlecht und recht besorgt haben. — Das erscheint uns an sich völlig annehmbar, jedoch ohne jeden Beleg dafür historischer oder dokumentarischer Art. Es könnte demnach auch anders sein, wenn nicht wirklich mitten im Erker ganz erstaunlich deutlich uns die zwei Wappenreliefs nachwiesen, daß unser Flettner tatsächlich noch diese zwei Teile in seiner Werkstatt hat arbeiten lassen. Weiter war er nicht gekommen. Und diese zwei Wappen sind für diesen Erker gemacht, nicht etwa sonst woher übernommen. Es folgt das aus ihrer Gestalt und Größe, die genau der hier notwendigen Brüstung entspricht, der einrahmenden Bogenarchitektur, die sich der weiteren Umgebung völlig anpaßt, — sowie den zwei Porträtmedaillons, die im folgenden Stockwerk ganz an gleicher Stelle stehen und zu den Wappen gehören: Friedrichs Flachbüste im Lorbeerkranz — unten sein kurfürstliches Wappen, in das er eben erst den Reichsapfel verliehen erhalten hatte, — daneben Dorotheens Bild in der oberen Brüstung, in der unteren das königliche Wappen von Dänemark (Abb. 45).

Die beiden Bilder en face, ein wenig schwerfällig, — die zwei Wappen aber völlig identisch mit denen am Heidelberger Kamin Flettners vom Jahr 1546 (Abb. 46); das als Klippe (d. h. übereck gestelltes Quadrat) gestaltete Frauenwappen auch wie auf Flettners Medaille von 1537. (Abb. 1.)

Zuletzt aber, und das ist die Hauptsache, sind die zwei Wappentafeln, die den Heidelberger in der Anordnung und selbst in den Profilen der Architektur genau entsprechen*), denen nur die Pfälzer Wappenhalter-Löwen fehlen, an Zwickeln und Pfeilern mit echt Flettnerschem Ornament geschmückt, welches zwar dem in Heidelberg

*) In Amberg stehen die zwei in Abb. 45 übereinander skizzierten Wappen genau so in der Brüstung nebeneinander wie die in Abb. 46.

an dem von ausgeführten Kamin nicht ähnlich ist, dafür aber am Hirschvogel-Saal Flettners in Nürnberg fast genau gleich vorkommt. Man urteile selbst über die Zwickel hier und dort. (Abb. 47.)

Die Ausführung unserer zwei Amberger Wappen ist sichtbarlich nicht von der Hand des in Heidelberg tätigen C. F., dagegen aus der Flettnerschen Steinwerkstatt in Nürnberg, die neben seinen Holzarbeiten hergegangen sein muß.

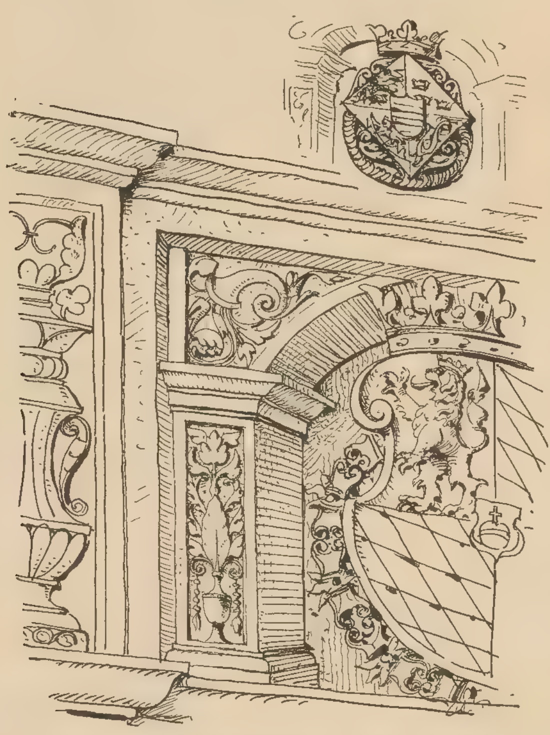


Abb. 45. Vom Schlosse zu Amberg, 1546.

Kurz — es handelt sich hier um eine Flettnersche Arbeit, die weder von gleicher Hand in Stein ausgeführt, wie die Heidelberger, noch nach dieser kopiert ist, doch wieder mit jener so genau stimmt, insbesondere auch in der Anordnung und dem Detail, z. B. des dänischen Wappens, daß wir hier den Beweis der Tätigkeit Flettners für den Kurfürsten Friedrich II. in Amberg deutlich und unumstößlich vor uns sehen, ebenso wie in Heidelberg durch den Tod des Künstlers unterbrochen.

Es ist ganz das gleiche Bild wie dort, nur im kleinen: allgemeiner Entwurf in Flettners Renaissance, Beginn der Steinarbeiten durch seine Steinbildhauer, Unterbrechung der Arbeit durch Flettners Tod und andere Einflüsse (in Heidelberg durch Geldmangel), — nachherige Verwertung der Flettnerschen Anfänge durch ungeübte Kräfte nach mühsam fertiggestelltem Plan, von dem jedoch die ersten Grundlinien beibehalten werden.

Auch in den vier Portalen der Eingangshalle zu Amberg wird man sich nach einer Zeichnung Flettners gerichtet haben. Ihr Umriß ist durchaus fein und korrekt, die Ausführung ungeschickt, doch selbst in den Kapitälen noch ein Hauch Flettnerschen Geistes.

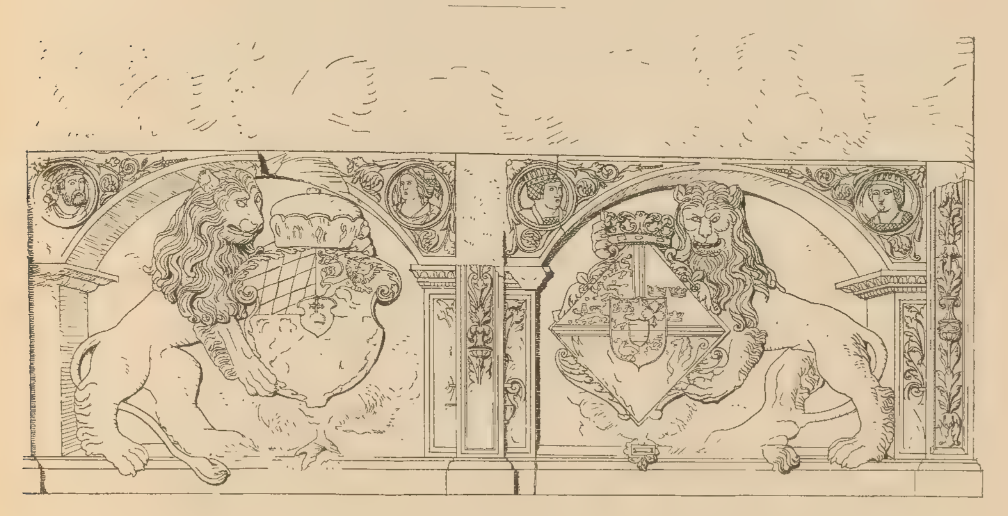


Abb. 46. Vom Kamin Friedrichs II. im Ruprechtsbau, 1546.

Mit immer deutlicheren Umrissen tritt uns jetzt Flettners Art und Tätigkeit als Renaissancemeister in die Anschauung.



Abb. 47. Vom Hirschvogelsaal zu Nürnberg.

Er war persönlich Kleinkünstler und Holzschnitzer, auch letzteres vorwiegend im kleinen Maßstabe. Was von seiner eigenen Hand stammt, sind vor allem Medaillenmodelle in Speckstein oder Solenhofer Stein, auch in Buchsbaum; Plaketten in gleichem Material, Kleinornamente und Zierrat jeder Art, Kleinfiguren, Reliefs und dergleichen mehr, alles von der höchsten Feinheit und Delikatesse. Das meiste davon ist für Goldschmiedearbeit gedacht, geeignet und bestimmt, in Blei oder ähnlichem Material abgegossen und in den Werkstätten der Kleinkünstler verbreitet zu werden. Von dieser »seiner Kunst« hat nach Neudörffers Bericht der

Goldschmied N. Hoffmann nach Flettners Tode den mehrsten Teil erkauft und weiter benutzt. Die Verbreitung solcher Flettnerscher Bleiplatten ist heute noch eine unglaubliche.

Außerdem aber zeichnete und entwarf er eine große Menge figürlicher, architektonischer und ornamentaler Einzelheiten und Kompositionen, von denen er dann das Wichtigste selber meisterhaft in Holz schnitt; nur weniges ist von anderer Hand geschnitten.

Er illustrierte Bücher verschiedener Art, Chroniken, historische Werke, aber auch technische und architektonische, mit meist selbstgeschnittenen Bildern, später oft flüchtig oder wenigstens reichlich flott gearbeitet. Seine früheren Holzschnitte dagegen sind von höchster Vorzüglichkeit, manche davon von ganz unerreichter Vollendung, insbesondere die von 1533 und kurz nachher.

Selbst ein lustiges und flottes Kartenspiel in Holzschnitt haben wir von ihm.

Im Laufe dieser Entwicklung betätigt er sich dann auch in großartig gedachten architektonischen Erfindungen.

Manche davon sind wirklich ausgeführt, zum Teil unter seiner Leitung und Mitwirkung, so Hirschvogelsaal und Tucherhaus-Ausstattung außen und innen.

Da denn die Holzarbeiten meistens von seiner Hand stammen; wieder von höchster Zartheit und Feinheit. Die Ornamentik im unteren Tucherzimmer ist in Deutschland von einer ganz einzigen Schönheit und einer Vollendung, die selbst in Italien kaum erreicht wird.

Später sieht man, wie er sich auch hier oft anderer Hände bedienen mußte, so daß nur noch der Umriß und die Art blieben; manchmal noch recht wohl erkennbar, so an dem seit jeher als Flettnerisch erkannten Schrank im Germanischen Museum, manchmal auch ganz roh, wie bei einem Teil der Arbeiten im oberen Tuchersaale.

Für seine Steinarbeiten bediente er sich, wie oben schon näher begründet, wie wir es jetzt noch viel deutlicher sehen, der Beihülfe fremder Hände, guter und mäßiger, ja auch recht unzulänglicher. Teilweise werden die Steinmetzen, die für ihn tätig waren, in einer Art Schülerverhältnis zu ihm gestanden haben; wohl am meisten seine Nürnberger Helfer. Doch zeigen sich da die verschiedensten Hände, freilich überall durch Flettnerschen Geist regiert und seinen Lehren folgend.

Es ist offenbar, daß zu dieser Behandlung der Steinarbeiten alle Veranlassung vorhanden war; sie bildeten eben ein ganz besonderes Kapitel seiner Tätigkeit. Auf einen erkennbaren und begreiflichen Widerwillen des »Holzschnitzers« Flettner gegen eigenhändige Steinausführungen habe ich schon hingewiesen. Dieser bestätigt sich am deutlichsten dadurch, daß auch seine Nürnberger Steinarbeiten überall die Ausführung durch fremde Hände zeigen, selbst die im Hirschvogelsaal. Die Hand, die da tätig war, glaube ich an den zwei Denkmälern des Meisters Christophorus statuarius zu Wertheim 1530 und 1534, und zu Lohr an dem des letzten Grafen von Rieneck von 1559, vielleicht auch an den Werken des Meisters C. F. in Heidelberg und Groß-Steinheim wiederzufinden.

Die Pfeiler im Ratssaale zu Nürnberg Flettnerscher Erfindung sind von dem äußerst geschickten Sebald Beck gehauen, von dem gerühmt wird, daß er, obwohl eigentlich Kunsttischler, — doch in Behandlung von Stein und Marmor ganz besonders gewandt gewesen sei. Der Mainzer Marktbrunnen von 1526 von einem noch recht wenig geübten Bildhauer wohl aus Mainz, das Denkmal des Kurfürsten Albrecht im Dom von 1546 dagegen von einem äußerst fruchtbaren und bedeutenden Künstler des Rheingaus.

Schon in Augsburg hat sich Flettner als Kunstschnitzer und Architektur-Entwerfer an den Arbeiten für die Fugger-Kapelle beteiligt, auch dort aber sind die Ausführungen in Stein nachweislich von den Dauhers gemacht. Zuletzt sei hier noch ein bis jetzt ganz Neues erwähnt:

Flettner sehen wir in Augsburg zugleich mit dem jüngeren Holbein in der Fugger-Kapelle tätig. Kann es uns wundernehmen, wenn sich in dem späteren Wohnorte des letzteren, Basel, ebenfalls Spuren unseres Flettner wiederfinden?

Schon seit Jahren ist mir der freilich nicht aus jener Frühzeit, sondern der Mitte des 16. Jahrhunderts etwa herstammende berühmte Spahlentor-Brunnen, der oft als Holbeins Gedanke gerühmt wurde, als ein echter Flettner erschienen. Freilich hat das letzte Detail der Ausführung in Stein natürlich nichts mehr von ihm, sondern erweist sich als die Arbeit einer handwerklich und technisch vorzüglich geschulten Hand, flott, selbst ein wenig manieristisch.

Aber das Ornament ist von echt Flettnerischer Zeichnung, der ferraresische Palmettenfries und die Stierschädel sind uns gar so wohl bekannt.

Der Bauerntanz als Fries unten erinnert zweifellos an den Holbeins vom Hause zum Tanz in Basel und ist von diesem Vorbild ganz sicher inspiriert. Aber der Dudelsackbläser oben ist eine Übersetzung des Dürerschen Kupferstiches; ein echter Nürnberger, was bis jetzt merkwürdigerweise noch niemand bemerkt zu haben scheint.

Also hier an einem Werke, welches in Basel wohl in der letzten Lebenszeit Flettners entstand, ein Hinweis auf Nürnberg.

Aber weiter: im selben Baseler städtischen Altertums-Museum steht ein paar Schritte von dem Original des genannten Brunnens zum Tanz das des Rebhaus-Brunnens. Dieser Brunnen ist genau von demselben Steinbildhauer ausgeführt wie der erstere; dieselbe flotte, weiche, etwas gezierte Hand. An den vier Seiten des Pfostens sind Tugenden dargestellt. Und diese Gestalten sind von Flettner erfunden; Wiederholungen der unter seinen Plaketten vorkommenden gleichen Darstellungen. Da dürfen wir denn doch wohl annehmen, daß dieser doppelte Hinweis auf Nürnberg und Flettner an zwei Arbeiten gleicher Hand und gleicher Art nicht mehr zufällig sein wird, etwa weil dem Steinbildhauer die Flettnerschen Plaketten in die Hand gefallen seien.

Vielmehr darf man hier kühn schließen: Flettner wanderte von Augsburg nach Einweihung der Fugger-Kapelle 1518 oder 1519 vermutlich mit oder zu Holbein nach Basel, dann rheinabwärts über Straßburg bis nach Mainz, von dort nach Ansbach, von wo er 1522 nach Nürnberg übersiedelte.

Er knüpfte überall Beziehungen an; dafür spricht der Auftrag 1526 für den Mainzer Marktbrunnen, 1546 für das Kurfürst-Albrecht-Denkmal; seit etwa 1544 die Arbeiten für den Straßburger Arzt Walter Rivius in Illustration seiner Werke; als Spätestes würden daran die Entwürfe für die zwei Baseler Brunnen aus seinen letzten Lebensjahren, ausgeführt durch einen Baseler Bildhauer, sich anschließen.

Es wird das Erkennen der Flettnerischen Werke wesentlich dadurch erleichtert und gefördert, daß unser Meister, seitdem er zur Mittagshöhe seiner Kunst und seines Könnens emporgestiegen war,

sich wenig mehr änderte, keine eigentlichen Fortschritte mehr machte. In der Zeit 1530—35 ist er auf der Höhe seines Schaffens, vor allem als eigentlicher Renaissance-Baukünstler. Um 1540 scheint Flettner noch Serlios eben herausgekommenes Werk kennen gelernt zu haben; es übt zunächst einen gewissen Einfluß auf seine Architektur aus, der sich am stärksten am Triumphbogen von 1541 zeigt. Doch bald kommt der alte Flettner wieder zutage, der bis zum Kamin in Heidelberg, wo er es nochmals zeigen will, von seinem alten Können als Architekt nichts eingebüßt hat. Dagegen stehen seine figürlichen Arbeiten der Spätzeit denen seiner Blütezeit fühlbar nach; so sind seine ältesten Landsknechtbilder von etwa 1528 den deutschen Königen von 1543 weit überlegen; letztere sind in Haltung und Art kaum mehr als ein schwaches Nachklingen selbst Kopieren jener im Format etwa gleich großen Gestalten, gehen selbst wieder auf Burgkmairsche Vorbilder zurück.

Er wurde eben alt, und sehr bescheidene vielleicht bedrängte Vermögensverhältnisse bedingten in den letzten Jahren seines Lebens, wie es scheint, viel flüchtige Massenarbeit; die Hand wurde schwer und steif, die Phantasie versagte oder erlahmte wenigstens, daher überall Anlehnungen an seine früheren Werke, aber auch die Gedanken anderer; so am Spahlentor-Brunnen.

Nur einmal noch nahm seine Kunst einen kühneren Schwung, wenigstens auf dem Gebiete der Architektur, als er für Heidelberg Ideen gab für Friedrichs Bauwerke. Da suchte er offenbar nochmals das Beste zu zeigen, das in ihm schlummerte; da zog er die Resultante aller seiner Erfahrungen und seines Wollens, da gab er, was er seit fast zwanzig Jahren mit sich trug. Im Kamin freilich eine starke Anlehnung an den zu Nürnberg, im Gläsernen Saalbau außen noch recht viel Anklang an seine jüngere und Jugendzeit, an den Mainzer Brunnen und anderes; dann aber im »Otto-Heinrichsbau«, im Palast für Friedrich sein architektonisches Ideal mit allen seinen persönlichen Kennzeichen; geklärt und vervollständigt durch seine letzten architektur-theoretischen Arbeiten für des Rivius Vitruv und dessen andere mathematisch-technischen Werke.

Über das, was ihm seine Studien in Norditalien, die ihn doch nur mit einem begrenzten Gebiete bekannt machten, gegeben hatten,

konnte er freilich nicht mehr hinaus. Römische Größe hat er wohl nie zu empfinden Gelegenheit gehabt*), auch Verona scheint er nicht gesehen zu haben. So bleibt in seinen letzten Werken ein unvertilgbarer Hauch jener norditalienischen Frührenaissance aus dem Terrakottenlande, aus Bologna und Ferrara; hie und da könnte man noch an Siena denken; aber weiter reichte sein Wissen und Können unverkennbar nicht; auch Venedig lag außer seiner Wissensbahn.

Innerhalb dieser Grenzen jedoch hat unser Flettner das Höchste geleistet; und wenn man den Dänen Thorwaldsen einen nachgeborenen Griechen hat nennen können, so war unser Flettner als Architekt ein auf deutschem Boden spätgeborener echter Norditaliener aus dem Geiste des letzten Quattrocento. Dem größten und feinsten deutschen Architekten jener Zeit, dem wahren Bahnbrecher für italienische Baukunst im Norden, war es vorbehalten, noch das letzte und höchste Ideal der oberitalienischen Frührenaissance im Palastbau zu finden und in seinen Anfängen zu verwirklichen, doch nicht in italienischen Landen, sondern für einen deutschen fürstlichen Mäzen, — als bereits in Italien das glanzvollste Profanwerk der hohen Renaissance, die Bibliothek in Venedig unter Sansovinos Meisterhänden erwuchs.

*) In seinem Vitruv sind freilich die heute noch im Capitolinischen Museum befindlichen beiden Satyr-Karyatiden wohl erkennbar in Holzschnitt dargestellt (Fol. XIX); doch kaum nach eigener Aufnahme Flettners.



Zur Erläuterung.

Völliges Verständnis der in dem Vorstehenden gegebenen Entwicklung ist, was zu bemerken nicht unnötig ist, natürlich nur möglich, wenn die angezogenen Quellen zur Hand sind. Vor allem sind dabei von Wichtigkeit die beiden Werke von Reimers und Lange über Peter Flötner, in welchen sich fast sämtliche Holzschnitte und Handzeichnungen Flettners, die hier in Frage kommen, vortrefflich nachgebildet finden. Dazu gehört dann der Vitruv des Rivius (1548).

Ferner sei darauf hingewiesen, daß die zur Bezeichnung dieser Blätter stets angegebenen Nummern (R. 1 usw.) sich auf die Nummern beziehen, die Reimers in seinem Buche den Flettnerschen Holzschnitten gegeben hat, nach denen sie also mit Leichtigkeit aufzufinden sind.

Außerdem dürfte eine Kenntnis meines vor zwei Jahren erschienenen Werkchens: »Zur Baugeschichte des Heidelberger Schlosses« zur Ergänzung des hier Gegebenen, besonders in bezug auf Gläsernen Saalbau und Kamin im Ruprechtsbau, kaum entbehrlich sein.

Für die Kenntnis der Handzeichnungen Flettners sei zuletzt der Besuch der drei angegebenen Kunst-Sammlungen, des Kgl. Kupferstich-Kabinetts zu Berlin, der Universitätsbibliothek zu Erlangen und der Kunstsammlung zu Basel, deren Verwaltungen in der liebenswürdigsten Weise alles Erwünschte zugänglich machen, — wofür auch ich meinen Dank nochmals abstatte — als unentbehrlich empfohlen.